

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

ZWÖLFTER JAHRGANG

DRITTER QUARTALSBAND

BAND XLVII



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

1912—1913

MUSE

ML

5

MS45

4.12

1973

INHALT

| | Seite |
|---|-----------------------------|
| Oscar Bie, Weber | 18 |
| Ernst Challier sen., Richard Wagner im Reich der Zahlen. Eine statistische Skizze | 176 |
| Franz Dubitzky, Der Charakter der Tonarten bei Wagner | 158. 222 |
| Alfred Ebert, Der Stimmungsgehalt der Siebenten Symphonie von Beethoven . . | 30 |
| Alfred Heuß, Die Grundlagen der Parsifal-Dichtung | 206. 323 |
| Bernhard Hoffmann, Musikalische Frühlingswanderungen | 334 |
| Marie Huch, Drei unbekannte Schreiben Richard Wagners an Gustav Hölzel . . | 171 |
| Edgar Istel, Ein unbekanntes Instrumentalwerk Wagners, auf Grund der handschriftlichen Partitur dargestellt | 152 |
| — Von Wagner angeordnete Striche und Änderungen in „Tristan und Isolde“. Nach der Münchener Hofoper-Partitur erstmalig veröffentlicht | 173 |
| Lucian Kamienski, Der Verband deutscher Musikkritiker | 316 |
| — Das III. Ostpreußische Musikfest in Königsberg i. Pr. (9.—13. Mai 1913) . . . | 349 |
| Julius Kapp, Franz Liszt über Chopin. Ein unbekannter Aufsatz Liszts | 89 |
| — Richard Wagner über Dankbarkeit. Mit einem unveröffentlichten Briefe Wagners | 240 |
| Wilibald Nagel, Der Weg der Oper. Randbemerkungen zu ihrer neuesten Entwicklung | 3 |
| Armin Osterrieth, Zur Reform unseres Konzertwesens | 305 |
| Marie-Louise Pereyra, Aus Richard Wagners erster Pariser Zeit. Sieben Briefe an Maurice Schlesinger und Hofrat Theodor Winkler | 195 |
| Rudolf Réti, 27 Paragraphen über das musikalische Einzelphänomen, mit einem Erklärungsversuch zeitgenössischer, „moderner“ Harmonik | 67 |
| Sebastian Roeckl, Die Uraufführung des „Rheingold“ in München im Jahre 1869 | 131 |
| Richard H. Stein, Musikerkammern | 314 |
| Zum 48. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Jena | 259 |
| Bernhard Ulrich, Über Gesangsmethodik in der Renaissance | 340 |
| Max Unger, Zum 70. Geburtstag Giovanni Sgambati's | 344 |
| Neue Wagner-Literatur | 242 |
| Karl Werner, Der IV. Wettstreit deutscher Männergesangsvereine um den Wanderpreis des Kaisers in Frankfurt a. M. (5.—8. Mai 1913) | 346 |
| Hermann Wetzels, Der I. Internationale Musikpädagogische Kongreß zu Berlin (26.—30. März 1913) | 93 |
| Revue der Revueen | 96. 354 |
| Besprechungen (Bücher und Musikalien) | 40. 102. 242. 360 |
| Anmerkungen zu unseren Beilagen | 64. 128. 191. 256. 320. 384 |

INHALT

Kritik (Oper)

| | Seite | | Seite | | Seite |
|-------------------------------|----------|-----------------------------|--------------|--------------------------|----------|
| Antwerpen | 108 | Halle | 180 | New York | 111 |
| Augsburg | 178 | Hamburg | 370 | Nizza | 373 |
| Basel | 108 | Hannover | 181 | Paris | 112 |
| Berlin 46. 108. 178. 252. 366 | | Karlsruhe | 252 | Posen | 183 |
| Bremen | 46 | Kassel | 110 | Prag | 112. 374 |
| Breslau | 109. 366 | Köln | 47. 110 | Riga | 183 |
| Brüssel | 46 | Königsberg i. Pr. | 47 | Rostock i. M. | 183 |
| Budapest | 367 | Kopenhagen | 111 | St. Petersburg | 112 |
| Chemnitz | 179 | Leipzig . 48. 111. 181. 371 | | Schwerin i. M. | 113 |
| Chicago | 368 | London | 48. 372 | Stettin | 183 |
| Dortmund | 110 | Luzern | 111 | Straßburg i. E. | 49 |
| Dresden . 46. 110. 179. 369 | | Magdeburg | 49. 373 | Stuttgart | 50. 253 |
| Düsseldorf | 47 | Mainz | 49 | Weimar | 113 |
| Elberfeld | 47 | Mannheim | 49. 373 | Wien | 50. 113 |
| Frankfurt a. M. 47. 180. 370 | | Monte Carlo | 182 | Zürich | 184 |
| | | München | 49. 182. 253 | | |

Kritik (Konzert)

| | Seite | | Seite | | Seite |
|-------------------------------|-------|-----------------------------|--------------|---------------------------|----------|
| Aachen | 375 | Essen | 120 | Meiningen | 189 |
| Amsterdam | 375 | Frankfurt a. M. | 58. 187 | Moskau | 61 |
| Antwerpen | 114 | Genf | 120 | München 62. 125. 189. 380 | |
| Basel | 114 | Hamburg | 377 | Nürnberg | 381 |
| Berlin 50. 114. 184. 253. 375 | | Hannover | 188 | Paris | 126 |
| Bonn | 376 | Heidelberg | 121 | Prag | 126 |
| Braunschweig | 186 | Karlsruhe | 188 | Rostock i. M. | 190 |
| Bremen | 57 | Kassel | 121 | St. Petersburg | 126 |
| Breslau | 376 | Köln | 58. 121. 188 | Schwerin i. M. | 127 |
| Brüssel | 57 | Königsberg i. Pr. | 59 | Straßburg i. E. | 62 |
| Cöthen | 377 | Kopenhagen | 59. 122 | Stuttgart | 63. 190 |
| Dortmund | 119 | Leipzig . 59. 122. 188. 378 | | Vevey | 382 |
| Dresden . 57. 120. 187. 377 | | London | 123. 379 | Weimar | 127 |
| Düsseldorf | 58 | Luzern | 124 | Wien | 127. 382 |
| Elberfeld | 120 | Magdeburg | 61 | Wiesbaden | 64 |
| | | Mannheim | 61 | | |

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM III. QUARTALSBAND DES ZWÖLFTEN
JAHRGANGS DER MUSIK (1912/13)

- Abendroth, Hermann, 120.
 Abendzeitung, Augsburger, 135.
 Abendzeitung, Dresdener, 204.
 205.
 Abonnementskonzerte (Aachen)
 375.
 Abonnementskonzerte (Basel)
 114.
 Abonnementskonzerte (Hanno-
 ver) 188.
 Abonnementskonzerte (Luzern)
 124.
 Abonnementskonzerte (Straß-
 burg) 62.
 Ackroyd-Quartett 380.
 Ackté, Aino, 48.
 Adamberger, Toni, 110.
 Adamian, Eugenie, 126.
 Adamian, Helene, 126.
 Adler, Guido, 101. 365.
 Agostini, Mezio, 44.
 Akademie, Musikalische (Mün-
 chen), 62. 125.
 Akademiceen, Musikalische (Mann-
 heim), 61.
 v. Akimoff, Gregor, 63.
 Aktzéry, Natalie, 127. 380.
 Albeniz, Isaac, 374.
 Albert, Eugen, 47.
 d'Albert, Eugen, 10. 11. 14.
 59. 108. 120. 123. 178. 179.
 190. 253. 376. 384.
 d'Albert, Hermine, 185.
 Aldega 344.
 Aldrich, Mariska, 51.
 Alkan, Ch. H. V., 381.
 Allgemeine Musikalische Zeitung,
 Berliner, 30.
 Allgemeine Zeitung (München)
 141. 142. 143.
 Altenkirch, Ernst, 179.
 Altenkirch, Otto, 46.
 Altmann-Kuntz, Margarete, 63.
 Ambros, August Wilhelm, 32.
 38. 368.
 Anckier, Nicole, 380.
 Andersson, Ellen, 185.
 d'Andrade, Francesco, 47. 108.
 252.
 Andreae, Volkmar, 125. 381.
 Andreeva-Akimowa (Sängerin) 61.
 Andrejewa-Skilondz, Adelaide,
 114.
 Ansorge, Conrad, 53. 54. 56.
 185. 381.
 Anton, Max, 120.
 Apel, Joh. August, 20.
 Apel, Theodor, 242. 249.
 v. Arbter, Alfred, 127.
 Archangelski-Chor 127.
 Arensen, Heinz, 252.
 Arenski, Anton, 126.
 Arion (Weimar) 127.
 Arlberg, Hjalmar, 375.
 Arndt-Ober, Margarete, 179. 366.
 Arnim, Clara, 118.
 Arnoldson, Sigrid, 121. 127.
 Aron, Paul, 261.
 Aschaffenburg, Alice, 58. 375.
 Athenäum (London) 136.
 Auber, D. E., 7. 19. 255.
 Audran, Edmond, 80.
 Auer, Albert, 256.
 Austin, Frederic, 379.
 Avé-Lallemant 362.
 Avenarius, Eduard, 195.
 Averkamp, Anton, 184.
 Bach, Anna Caroline Philippine,
 64.
 Bach, Joh. Seb., 53. 54. 56. 61.
 64. 74. 103. 110. 114. 115.
 116. 117. 118. 120. 121. 122.
 123. 124. 125. 128. 187. 188.
 189. 190. 253. 255. 288. 349.
 350. 351. 352. 358. 361. 362.
 375. 376. 377. 378. 379. 380.
 382.
 Bach, K. Ph. E., 62. 64.
 Bach, Otto, 42.
 Bach, Wilh. Friedemann, 62.
 Bach-Chor (Basel) 114.
 Bach-Chor (London) 124.
 Bach-Verein (Brüssel) 57.
 Bach-Verein (Dresden) 187.
 Bach-Verein (Heidelberg) 121.
 Bach-Verein (Karlsruhe) 188.
 Bach-Verein (Leipzig) 122.
 Bach-Verein, Württembergischer,
 63.
 Bache, Walter, 136.
 Bacherl 151.
 Bachmann, Franz, 93.
 Bachmann (Sänger) 133.
 Backhaus, Wilhelm, 62. 63. 124.
 Baehr, Alice, 58.
 Bagge, Selmar, 361.
 Bahling, Hans, 373.
 Bahr, Hermann, 248. 331.
 Bahr-Mildenburg, Anna, 48.
 Bakaleinikow (Bratschist) 127.
 Balakirew, Mili, 114.
 Baldner, Max, 184.
 Ballet, Russisches, 48. 49.
 de Balzac, Honoré, 374.
 Bamberger, Meta, 48.
 Band, Erich, 50. 63. 190.
 Band-Agloda, Olga, 190.
 Bandmann, Toni, 42.
 v. Bandrowski, Alexander, s.
 Totenschau XII. 18.
 Bánffy, Graf Nikolaus, 367. 368.
 Bantock, Granville, 103. 379.
 380.
 Barbaja, Domenico, 24.
 Barberi 344.
 Barblan, Otto, 121.
 Barby, Gerta, 179.
 Bardas, Willy, 54.
 Barnekow, Christian, s. Toten-
 schau XII. 14.
 Barozzi, Socrate, 53.
 Barrès, Maurice, 99.
 Barsony 368.
 Bartling, Friedrich, 121.
 Bartok, Béla, 383.
 Bartsch, Gertrud, 122. 181. 371.
 379.
 v. Bary, Jenny, 373.
 Basil, Hans, 113.
 Bassermann, Hans, 61. 186.
 Bataille, Henry, 49.
 Batka, Richard, 49. 242.
 Bauer, Erna, 381.
 Bauer, Paul, 118.
 Baumbach, Rudolf, 374.
 Bausewein (Sänger) 133. 140.
 149.
 v. Baußnern, Waldemar, 103. 259.
 320 (Bild). 373.
 Bax, Arnold, 379.
 Bayer, Josef, s. Totenschau XII.
 13.
 de Beaumarchais, P. A. C., 8.
 Bechstein, Hans, 372.
 Beck, Hendrik, 261.
 Becker, Hugo, 121. 353.
 Becker, Reinhold, 57.
 Becker, Romanka, 54.
 Beckmann, Gustav, 120.

- Beecham, Thomas, 48. 379. 380.
 Beethoven, Ludwig van, 7. 24.
 25. 30 ff (Der Stimmungsgehalt
 der Siebenten Symphonie von
 B.). 40. 50. 51. 52. 53. 54.
 56. 57. 58. 59. 61. 62. 63.
 64. 70. 86. 99. 103. 104.
 105. 114. 115. 116. 118. 119.
 120. 121. 122. 123. 124. 125.
 126. 127. 128. 157. 159. 163.
 184. 186. 187. 188. 189. 190.
 227. 229. 231. 236. 246. 253.
 254. 255. 256. 345. 350. 351.
 352. 355. 359. 361. 362. 368.
 375. 376. 377. 379. 381. 382.
 383.
 Beethovenhaus, Verein (Bonn),
 376.
 Beethoven-Studie (Moskau) 62.
 Begemann, Max, 252.
 Behm, Eduard, 103.
 Behr, Hermann, 377.
 Beier, Franz, 121.
 Bekker, Paul, 319.
 Bélart, Hans, 250.
 Belasco, David, 108.
 Bellincioni, Gemma, 103.
 Bellini, Vincenzo, 9. 196. 377.
 Bendemann, Eduard, 293.
 Bender, Paul, 51. 114. 125. 253.
 Bender-Schäfer, Franziska, 120.
 Bendix, Kaj, 116.
 Bendix, Viktor, 122.
 Bendix, Frau, 122.
 Benedict, Carl Siegmund, 245.
 Benk, Maria, 63.
 Bennett, W. St., 361.
 Benzinger, Adolf, 63.
 Berber, Felix, 120. 189. 261. 375.
 Berend, Fritz, 380.
 Berg, Alban, 382. 383.
 Bergau, Willibald, 52.
 Berger, Rudolf, 114. 179. 366.
 Berger, Wilhelm, 58. 126. 259.
 320 (Bild). 375.
 Bergwein, Marie, 255.
 Berla, Alois, 128.
 Berlioz, Hector, 9. 24. 29. 33.
 51. 57. 58. 61. 62. 63. 89.
 92. 102. 103. 114. 120. 125.
 163. 181. 188. 222. 227. 230.
 235. 237. 253. 359. 361. 377.
 Bernau, Alfred, 49.
 Berneker, Constanza, 52.
 Bernsdorf, Eduard, 379.
 Bernthaler, Carl, 185.
 Berson, Margarete, 127.
 Bertelin, A., 55.
 Bertheaume, Pierre, 62.
 Berwald, Franz, 103.
 Betz, Franz, 132. 133. 135. 139.
 140. 141. 142.
 v. Bezold, G., 381.
 Biden, Sydney, 52. 115. 187.
 Ble, Oscar, 64.
 Bieberstein-Trede, Betty, 52.
 Bieling, Hermann, s. Totenschau
 XII. 16.
 Bierbaum, Otto Julius, 263.
 Bildungsverein, Kruppscher, 120.
 Bilk, Jacques, 109.
 Billroth, Theodor, 41. 42.
 Birch-Pfeiffer, Charlotte, 246.
 Birkigt, Hugo, 61.
 Bischoff, Fritz, 50.
 Bischoff, Johannes, 183. 366.
 Bizet, Georges, 58. 61.
 Blanchet (Sängerin) 121.
 Bläservereinigung (Karlsruhe)
 188.
 Bläservereinigung, Bumckesche,
 59.
 Blattmacher, Hermann, s. Toten-
 schau XII. 18.
 Blech, Leo, 179. 366.
 Bleyle, Karl, 60.
 Blockx, Jan, 46.
 Blum, C., 355.
 Blume, Else, 46.
 Blumberg, Marcus, s. Totenschau
 XII. 15.
 Blumer, Theodor, 111.
 Blüthner-Orchester 51. 53. 54.
 115. 118. 119. 185. 254.
 Bobrich, Anna, 59.
 Bock, Philipp, 113 („Der Wen-
 denkönig.“ Uraufführung in
 Schwerin).
 v. Böcke, R., 61.
 Bodanzky, Arthur, 61. 373.
 Bode, Rudolf, 381.
 Bodenstein, Ernst, 62.
 Boeche, Ernst, 58. 103.
 Boëllmann, Léon, 98.
 Boennecken, Lucy, 47. 370.
 Boepple, Paul, 125.
 de Boer, Willem, 125.
 Boguslawski, Eugen, 62.
 Böhling, Lina, 179.
 Böhm, Elisabeth, 375. 376.
 Böhme-Heidenreich, Margarete,
 254.
 Boiddieu, F. A., 7. 19.
 Bokmayer, Elisabeth, 63. 190.
 Böling, Lina, 372.
 Bolliger, Hans, 381.
 Borckmann, Alexander, 62.
 Börner, Kurt, 184.
 Börresen, Hakon, 59.
 Borsche-Bornmiller, Anny, 53.
 Boruttau, Alfred, 128.
 Bosch, Katharina, 62.
 Bösendorfer, Ludwig, 384.
 Bosetti, Hermine, 183.
 Boslet, Ludwig, 44.
 Bossi, Enrico, 188.
 Boughton (Komponist) 124.
 Bourlon (Sänger) 182.
 Bournot, Otto, 248.
 Bowen, York, 375.
 Brahms, Johannes, 41. 51. 53.
 54. 58. 61. 62. 63. 64. 100.
 102. 103. 115. 116. 117. 118.
 120. 121. 122. 124. 125. 126.
 127. 128. 184. 185. 186. 187.
 188. 189. 190. 253. 255. 350.
 351. 352. 354. 358. 361. 362.
 375. 376. 377. 378. 380. 381.
 382. 384.
 Bramsen, Henry, 59. 122.
 Brand, Géza, 50.
 Brandes, Friedrich, 57. 60.
 Brandes, Georg, 13.
 Brandt, C., 64.
 Brandt, Karoline, 20.
 Brandt sen., Karl, 133. 147.
 Brandt jun., Karl Friedrich, 132.
 Brandts-Buys, Jan, 186.
 Brase, Fritz, 116.
 Brauer, Max, 188.
 Braun, Carl, 111.
 Braun, Sophie, 95.
 Braunfels, Walter, 103. 121.
 Brecher, Gustav, 47. 103.
 Breitenfeld, Richard, 47. 180.
 Breithaupt, Rudolf M., 42. 43. 44.
 Breitkopf & Härtel 173. 176. 243.
 Brendel, Franz, 362.
 Brettani (Deklamator) 375.
 Breuning, Gunna, 119. 127.
 v. Breuning, Stephan, 363.
 Bréval, Lucienne, 182.
 Brezina, Paula, 382.
 Brick (Cellist) 127.
 Bridge, Frederick, 380.
 Brinkmann, Rudolf, 370.
 Brode, Max, 59. 352.
 Brodersen, Friedrich, 48. 253.
 Bródy, Alexander, 368.
 v. Bronsart, Hans, 361.
 Brown, Eddy, 63.
 Browne 363.
 Browning, Robert, 379.
 Bruch, Max, 56. 62. 119. 154.
 184. 361.
 Bruch, Wilhelm, 381. 382.
 Bruckner, Anton, 6. 41. 51. 60.
 103. 114. 119. 120. 121. 122.
 185. 188. 189. 358. 378. 381.
 382.
 Bruckwilder (Sängerin) 382.
 Bruger-Dreves, Margarete, 181.
 v. Brühl, Karl Graf, 20.
 Bruhn, Eva, 122. 260.
 Bruno, Georg, 178.
 Buchheim, Adolf, 377.
 Buchmayer, Richard, 187.
 Buck, Percy C., 362.
 Buhlig, Richard, 115.
 Bühnenverein, Deutscher, 249.
 Bull, Ole, 362.
 v. Bülow, Cosima, 141. 142.

- v. Bülow, Hans, 99. 100. 101. 103. 114. 131. 135. 140. 142. 174. 175. 182. 384.
 Bum, Margarete, 128.
 Burchard-Hubenia, Olga, 46.
 Burkhardt, M., 64.
 Burmeister, Richard, 119.
 Burmester, Willy, 121. 127. 190.
 Burstein, Rebekka, 189.
 Busch, Adolf, 376.
 Busch, Fritz, 375.
 Busch, Wilhelm, 63.
 Busoni, Ferruccio, 56. 57. 118. 121. 124. 255. 356. 373 („Die Brautwahl.“ Erstaufführung in Mannheim). 380.
 Bussard, Hans, 253.
 Buxtehude, Dietrich, 62.
 Buysson, Jean, 373.
 Caccini, Francesco, 97.
 Caccini, Giulio, 360.
 Cäcilia (Musikzeitung) 30. 31.
 Cäcilienverein (Kopenhagen) 59.
 Caffaret, Lucie, 57.
 Cahier, Charles, 62. 125. 178. 375. 381.
 Cahnbley - Hinken, Tilly, 188. 253.
 Cain, Henri, 112. 182.
 Caland, Elisabeth, 42. 95.
 Camoens 185.
 Campanini, Cleofonte, 369.
 Campa, André, 23.
 Canstatt, Tony, 189.
 a cappella-Chor, Königsberger, 352.
 a cappella-Chor, Schraderscher, 187.
 Capellen, Georg, 102.
 Capet-Quartett 53. 57. 62. 114. 126.
 Cardona, Ramon, 53.
 Carré, Marguerite, 112.
 Carreño, Teresa, 58. 61. 62. 114. 120. 125. 347. 376.
 Caruso, Enrico, 111.
 Casadesus, A., 61.
 Casals, Pablo, 63. 126.
 Casanova 142.
 Casino Municipal (Nizza) 373.
 Castrucci, Prospero, 106.
 Cecillie, Kronprinzessin, 373.
 Cerone, Domenico, 342.
 Cervantes, Maria, 187.
 Chabrier, Emanuel, 126.
 Challis, Bennett, 62.
 de Charnacé, Guy, 245.
 Charpentier, Gustave, 111. 368.
 Chatham, William Pitt, 54. 55.
 Chausson, Ernest, 121.
 Cheesman, Helma, 185.
 Chemet, Renée, 60.
 Cherubini, Luigi, 28. 188. 190.
 v. Chezy, Helmine, 25.
 Chicago-Philadelphia-Opera Co. 111.
 Choinanus, Iduna, 122. 185. 373.
 Chopin, Frederic, 40. 45. 52. 55. 57. 58. 59. 60. 89 ff (Franz Liszt über Ch.). 116. 117. 119. 120. 121. 124. 125. 126. 128 (Bilder). 255. 380.
 Chor, Akademischer (Jena), 261.
 Chor, Königl. (Kopenhagen), 122.
 Chor, Philharmonischer (Berlin), 51. 253.
 Chor, Philharmonischer (Kassel), 121.
 Chor, Philharmonischer (Königsberg i. Pr.), 59.
 Chor, Philharmonischer (Leipzig), 60. 378.
 Choral Society (North Staffordshire), 380.
 Chorgesangverein (Braunschweig) 187.
 Chorgesangverein (Dresdner) 57.
 Chorgesellschaft, Londoner, 124.
 Chorley, Henry, 134.
 Chorverein (Krimmitschau) 378.
 Chorverein (Nürnberg) 382.
 Chorvereinigung, Königliche (London) 124.
 Christian, Elisabeth, 118.
 Christiansen (Komponist) 59.
 Cicero 342.
 Civinini 108.
 Clark, Horace Frederick, 42. 60.
 Clarus, Max, 187.
 Claude le Jeune 378.
 Claussen, Julia, 369.
 Clemm, Marie, 190.
 Clementi, Muzio, 43. 363.
 Cloß, Margarete, 62.
 Coates, Albert, 113.
 Cocri, Hélène, 53.
 Coleridge-Taylor, Samuel, 380.
 Collet, John, 106.
 Colonne-Konzerte 126.
 Concertgebouw-Orchester 375.
 Concordia (Aachen) 348.
 Concordia (Essen) 348.
 Concordia (Leipzig) 60.
 Conrad von Zabern 340.
 Conradi, Artur, 185.
 Cope, Gertrude, 381.
 Cordes, Sofie, 253.
 Corelli, Arcangelo, 106.
 Cornelius, Peter, 63. 121. 135. 150. 181. 186. 373.
 Cornelius, Peter (Sänger), 372.
 Cornelis, Evert, 375.
 Cortot, Alfred, 57.
 Costa, Franz, 48.
 Cotreuil (Sänger) 374.
 Couperin, François, 376.
 Courvoisier, Walter, 190.
 Covent Garden Oper 48.
 Czerny, Carl, 363.
 Dachs, Oskar, 255.
 Dahmen (Sängerin) 183.
 Dale, Benjamin, 124.
 Dalmorès, Charles, 369.
 Dalnoki, V., 368.
 Damm (Sängerin) 62.
 Damrosch, Walter, 111.
 Damenchor, Geraer, 261.
 Dannenberg, Ferdinand, 183.
 Dargomyschky, Alexander, 61.
 Dauriac, Lionel, 245. 246.
 David, Ferdinand, 361.
 Davidsohn, Heinrich, 95.
 Davisson, Walther, 187.
 Debogis, Marie-Louise, 59. 64.
 Debussy, Claude, 12. 45. 46. 48. 55. 57. 59. 62. 87. 107. 113. 114. 122. 123. 124. 125. 126. 187. 383.
 Dechert, Hugo, 51.
 Deckert, Willy, 254.
 Dehelly, Geneviève, 56.
 Dehmel, Richard, 285.
 Dehmlow, Hertha, 121. 253.
 Delacroix, Eugène, 128.
 Delbrück, Hans, 206.
 Delibes, Leo, 57.
 Delius, Frederick, 59. 113. 124. 259. 320 (Bild). 380. 383.
 Delvard, Mary, 127.
 Deman, Rudolf, 188.
 Denera, Erna, 381.
 Denk, Max, 381.
 Denys, Thomas, 58. 253. 375.
 Denzler, Robert, 124.
 Deppe, Ludwig, 42.
 Dernburg-Eibenschütz, Ilona, 124.
 Dernies (Sänger) 374.
 Dessau, Bernhard, 55.
 Dessoff, Gretchen, 187.
 Destinn, Emmy, 111.
 Deutsch, Piet, 116.
 Deutscher Musikerverband, Allgemeiner, 188.
 Deutsches Theater, Neues (Prag), 374.
 Devrient, Otto, 113.
 Diedel-Laaß, Gertrud, 187.
 Dietrich, Albert, 361.
 Dietrich (Kapellmeister) 375.
 Dietrich (Musikdirektor) 348.
 Dietz, Johanna, 63.
 Dinger, Hugo, 250.
 Dippel, Andreas, 111. 368. 369.
 Döbereiner, Christian, 62.
 v. Dohnányi, Ernst, 125. 178. 186.
 Dohrn, Georg, 377.
 Döll, Heinrich, 132.
 Dolzycki, Adam, 115.
 Dömötör, J., 368.
 Donahue, Lester, 52.
 Doninger, Lina, 370.
 Donizetti, Gaetano, 9. 196. 235.

- Donndorf, Peter, 63.
Dopper, Cornelis, 375.
Dor, Jacques, 374.
Doret, Gustave, 382.
Dorfmueller, Franz, 380.
Dorner, Hans, 382.
Douglas, Joyce, 377.
Drach, Paul, 372.
Draeske, Felix, 52. 57. 135. 354. 377. 378.
van Dresser, Marcia, 47. 370.
Drewett, Norah, 125.
Dreymüller, Materno, 52.
Droucker, Sandra, 62. 115. 125.
Drügpott (Dirigent) 58.
Drumm, Else, 61. 121.
Dubois, Théodore, 56.
Duelberg, Ewald, 371.
Dufay, Guillaume, 365.
Düflipp (Hofrat) 132. 137. 139. 140. 149.
Dufranne, Hector, 369.
Dukas, Paul, 113. 190. 377. 381.
Dumesnil, Maurice, 57.
Dunhill, Thomas, 124.
Duparc, Henri, 59.
Duponchelle, Raymonde, 255.
Dupuis, Albert, 374 („Le château de la Bretèche“. Uraufführung in Nizza.)
Durand & Fils 126.
Dürer, Albrecht, 378.
Durigo, Ilona, 58. 62. 121. 125. 127. 253.
Durra, Hermann, 115.
Dux, Claire, 48. 366.
Dvořák, Anton, 50. 58. 59. 61. 62. 63. 121. 124. 375. 376.
van Dyck, Ernest, 108.
Dyck, Felix, 186.
Ebel, Arnold, 190.
Ebell, Hans, 127.
Ebers, Carl Friedrich, 30. 31.
Ebner, Adalbert, 62.
Ebner, Marie, 183.
Eckardt, Rudolf, 110.
Edger, Louis, 56. 118.
v. Egénieff, Franz, 63.
Ehrenberg, Carl, 121. 259. 260. 320 (Bild).
Ehram, Ed., 114.
Eichberg, Rich. Joh., 254.
Eichholz, Gustav, 183.
Einsel, Reinhold, 53.
Eisner, Bruno, 253.
Eldering, Bram, 59. 121.
Elgar, Edward, 61. 124. 380.
Elisabeth, Königin von England, 380.
Ellenberg, E., 121.
Ellger, Hilde, 60. 115. 116.
Eldler, Fanny, 363.
Enderlein, Emil, 254.
Engel, Werner, 118.
Engelhardt, Leonor, 373.
Enke, Elsa, 190.
Enna, August, 184.
Epstein, Lonny, 58. 59.
Epstein, Richard, 124.
Erb, Karl, 178. 253.
d'Erlanger, Frederick Baron, 369.
Erler-Schnaudt, Anna, 58. 121. 376. 381.
Ermold, Ludwig, 180. 369.
Ernst, Hans, 114.
Ernst, H. W., 188.
Erregots-Busch, Erna, 110.
Ertel, Paul, 50. 53.
Eschke, Max, 115.
Ettlinger, Karl, 370.
Eunike, Johanna, 23.
Ewen, John B. Mc, 103. 104.
van Eweyk, Arthur, 115. 186. 352.
Exner, Gustav, 186.
van Eyken, Heinrich, 63.
Faber, Hans, 47.
Fabricius, Julie, 118.
Fagge, Arthur, 124.
Fährbach, Alfred, 180.
Falk, Richard, 252.
Fall, Leo, 50.
de Falla, Manuel, 374 („La vie brève.“ Uraufführung in Nizza).
Fanger, Otto, 48.
Fanto, Leon, 46.
v. Farconnet (Regisseur) 374.
Farrar, Geraldine, 111.
Fauchois, René, 182.
Fauré, Gabriel, 59. 182 („Penelope.“ Uraufführung in Monte Carlo).
Favre, Walter, 48.
Feber, Richard, 381.
Feinhals, Fritz, 49.
Felmy, Max, 373.
Fenten, Wilhelm, 61. 373.
Ferrari, Benedetto, 360.
Ferroni, V., 55.
Fest, Max, 188. 378.
Fétis, F. J., 245.
Feuerbach, Ludwig, 246.
Feustel, Friedrich, 191.
Février, Henry, 109. 112 („Carmosine.“ Uraufführung in Paris).
Fibich, Zdenko, 115.
Fiebig, Hugo, 377.
Fiebig, Erna, 48.
Fiedemann, Alexander, 54.
Fiedler, Max, 184. 253.
Finger, Grete, 374.
Fink, Mizzi, 46. 178. 252.
Fino-Savio, Chiarina, 58.
Fischer, Albert, 189.
Fischer, Edwin, 63.
Fischer, Ernst, 49.
Fischer, Franz, 13.
Fischer, Richard, 115.
Fischer (Sänger) 140. 149. 151.
Fischer-Maretski, Gertrud, 189. 255.
Fitzner-Quartett 119. 126. 186.
v. Fiuren-Dahl, Henrik, 53.
Fladnitzer, Luise, 111.
Fleck, Fritz, 190.
Fleisch, Maximilian, 348.
Flemming, Fritz, 115.
Flesch, Carl, 58. 63. 114. 115. 189. 375. 377.
Fliegel & Co. 301.
Flon, Philippe, 374.
v. Flotow, Friedrich, 252.
Flury, Alfred, 125.
Foerstel, Gertrude, 58. 125. 352. 375.
Foerster, Adolph M., 364.
Foerster, J. B., 383.
Fönl, Johannes, 372. 373.
Forchhammer, Ejnar, 58. 110.
Forchhammer (Organist) 373.
Fortelni, Rosine, 178.
Forti, Elena, 46. 110. 180. 369.
Frahm (Theatermaler) 373.
France (Komponist) 124.
Franck, César, 57. 114. 116. 118. 121. 124. 125. 126. 190. 380. 381.
Francke, August Hermann, 211.
Franco-Zuffelato, Rina, 116.
Frank, Maurits, 121.
Frankenstein, Ludwig, 243.
Franz, Robert, 159. 362.
Frauenchor (Heidelberg) 121.
Frauenchor (München) 125.
Frauenchor, Dessoffsch, 187.
Freiburg, Otto, 113.
Freie Presse, Neue, 173.
Fremstad, Olive, 111.
Freudenberg, Günther, 52.
Freund, Maria, 60.
Frey, Adolf, 347.
Frey, Emil, 127.
Fried, Oskar, 115. 119.
Friedberg, Karl, 61. 62. 63. 64. 187. 190.
Friedman, Ignaz, 54. 55. 58. 116. 119. 122. 125.
Friedrich, Herzog v. Anhalt, 377.
Friedrich Wilhelm, Prinz v. Preußen, 353.
Friedrich Wilhelm IV., König v. Preußen, 122.
Friß, Pauline, 381.
Friß-Lanquillon, Doris, 381.
Frisch, Povla, 59.
Frischen, Josef, 188.
Fritsche, M., 122.
Fritt, Margarete, 123.
Fritz, Reinhold, 190.
Fritzsch, E. W., 176.

- Fröbe, Iwan, 53. 56. 115.
 Fröhlich, Alfred, 47.
 Fröhlich (Dirigent) 377.
 Frommer, Paul, 48.
 Fromont-Meurice 128.
 Frugatti, G., 85.
 Funck, Therese, 254.
 Fürstner, Ad., 176.
 Gaartz, Hans, 42.
 Gábor (Sänger) 368.
 Gabrieli, Giovanni, 60.
 Gabrilowitsch, Ossip, 53. 57. 58.
 62. 116. 125. 254.
 Gade, Niels W., 361.
 Gadski, Johanna, 111.
 Galafres, Elsa, 178.
 Galeotti, C., 55.
 Galli, Inah, 62.
 Gambke (Musikdirektor) 348.
 Garcia, Manuel, 134.
 Garden, Katharina, 181.
 Garden, Mary, 369.
 Gardiner, Balfour, 124. 379.
 Gärtner, Marie, 50.
 Gates, Lucy, 114.
 Gazette Musicale 89. 195. 199.
 200. 245.
 Gedon, Lorenz, 192.
 Geiß-Winkel, Nicola, 58. 62. 63.
 373. 375. 382.
 Gelbe, A., 122.
 Genast, Frl., 293.
 Gentner, Karl, 47. 180.
 Gentner-Fischer, Else, 370.
 v. Gentschik, Carola, 54.
 v. Gentz, Friedrich, 363.
 Georgii, Walter, 63.
 Gérardy, Jean, 115.
 Gerhardt, Elena, 379.
 Gerharts, H., 62.
 Gerhold (Sängerin) 63.
 Gernsheim, Friedrich, 51. 115.
 119.
 Gerstäcker, Friedrich, 171.
 Gesangverein, Basler, 114.
 Gesangverein, Kotzoltcher, 53.
 Gesangverein, Reblingscher, 61.
 Gesangverein, Rühlscher, 58. 187.
 Gesellschaft der Musikfreunde
 (Berlin) 184.
 Gesellschaft, Musikalische (Dort-
 mund), 119.
 Gesellschaft, Musikalische (Köln),
 59.
 Gesellschaft, Musikalische (Leip-
 zig), 60.
 Gesellschaft, Philharmonische
 (London), 124.
 Gesellschaft, Philharmonische
 (Paris), 126.
 Geselschap, Marie, 381.
 Gewandhaus-Chor 379.
 Gewandhaus-Konzerte 59. 122.
 188.
 Gewandhaus-Orchester 122. 378.
 379.
 Gewandhaus-Quartett 122.
 Geyer, Johanna, 191.
 Geyer, Ludwig H. Chr., 248.
 Geyer, Marianne, 63.
 Giehl, Ewald, 110 („Der Liebes-
 krug“. Uraufführung in Dort-
 mund).
 Gjertsen, Beatrice, 110.
 Gille, Karl, 181. 188.
 Gilly (Sänger) 112.
 Gilow, Mathilde, 52.
 Giordano, Umberto, 108.
 Giorni, Aurelio, 52.
 Gipser, Else, 64.
 Giraud, Albert, 119.
 Giucci, Camilo, 54.
 Glasenapp, C. F., 99. 100. 243.
 Glatz, Louis, 59. 122.
 Glazounow, Alexander, 124. 379.
 Glatz, Julius, 50.
 Globberger, August, 125.
 Gluck, Chr. W., 5. 6. 13. 15.
 26. 41. 47. 62. 64. 178. 179.
 255. 363. 368. 377.
 Glück (Musikdirektor) 348.
 Gmür, Rudolf, 127.
 Gnessin, Alexander, 62.
 Godenne, Suzanne, 125.
 Goethe, J. W., 32. 52. 58. 113.
 188. 208. 243. 355. 377. 383.
 Goethebund (Stuttgart) 63.
 Goette, Elfriede, 382.
 Goetz, Hermann, 61. 125. 180.
 181.
 Goetze, Marie, 114. 183. 373.
 Goguel, Oscar, 93.
 Göhler, Georg, 60. 346. 378.
 379.
 Goldenweiser, Alexander, 62.
 Goldenwieser, Marie, 54. 253.
 Goldmark, Carl, 115. 189. 369.
 383.
 Goldoni, Carlo, 61. 359.
 Goldschmidt, Paul, 51. 253.
 Gollanin, Leo, 189.
 Göllerich, August, 293.
 Göllerich, Gisela, 125.
 Göllich, Josef, 373.
 Goodwin, Amina, 380.
 Goritz, Otto, 111.
 van Gorkom, Jan, 253.
 Gorter, Albert, 49.
 Gotthelf, Felix, 52. 189.
 Gottschald 32.
 Gounod, Charles, 124.
 Graeve, Anna, 187.
 Gräff, Gertrud, 243.
 Grainger, Percy, 124. 379.
 Grau, Maurice, 111.
 Gräwe (Sängerin) 120.
 Gregor, Hans, 50. 114.
 Gregory, Elsa, 62. 122.
 Grenville, Lilian, 374.
 Grétry, A. E. M., 5. 13.
 Grieg, Edvard, 45. 53. 61. 63.
 111. 121. 125. 184. 189. 375.
 Grillparzer, Franz, 232.
 Grimm, Jakob, 242.
 Grimm-Mittelmann, Berta, 371.
 Gröbke, Adolf, 113.
 Grolich, Berta, 47.
 Grosz, Gisella, 54.
 Grovlez, Georges, 126.
 Gruder-Guntram, Hugo, 110.
 Grümmer, Paul, 118. 375.
 Grümmer, Wilhelm, 113.
 Grünfeld, Alfred, 126. 384.
 Grünfeld, Heinrich, 54. 55.
 Grundmann, E., 122.
 Grützmacher, Friedrich, 59.
 G'schrey, Richard, 381.
 Guerra (Balletmeister) 368.
 Guizandon-Cain, Julia, 182.
 Gulbins, Max, 377.
 Gunsbourg, Raoul, 182 („Vene-
 dig“. Uraufführung in Monte
 Carlo).
 Gunst, Eugen, 62.
 Günter-Braun, Walther, 49. 61.
 Gura, Hermann, 48. 186.
 Gurlitt, Manfred, 178. 259. 261.
 320 (Bild).
 Gürtler, Hermann, 62.
 Gürzenich-Konzerte 58. 121. 188.
 Gürzenich-Quartett 188.
 Gutheil-Schoder, Marie, 111.
 Guttmann, Wilhelm, 116.
 Gutzmann, Hermann, 95.
 v. Gyrowetz, Adalbert, 42.
 de Haan-Manifarges, Pauline,
 57. 375.
 Haas, Joseph, 255. 381.
 Habich, Eduard, 366.
 Hack, Eugenia-Marguerite, 186.
 Hacke, Heinrich, 381.
 Hafgren-Waag, Lilli, 179. 183.
 373.
 Hagel, Richard, 60. 186.
 Hagemann, Paul, 107.
 Hagen, Adolf, 110. 120.
 Hagen, Otfried, 253.
 Hagin, Heinrich, 373.
 Hahn, Reynaldo, 55.
 Haiden (Komponist) 382.
 Hajdu, J., 368.
 v. Haken, Max, 57.
 Halbaerth, Bella, 370.
 Halévy, J. E. F., 112. 195. 196.
 198. 200. 201. 203. 204. 367.
 Hallwachs, Dr. (Regisseur), 131.
 132. 135. 136.
 Halm, Friedrich, 151.
 Halvorsen, Johan, 54.
 Hambourg, Mark, 380.
 Hamm, Adolf, 114.
 Händel, Georg Friedrich, 52.

54. 60. 61. 63. 106. 121.
349. 361. 376. 377. 378. 380.
382.
Hansa, Ethel, 252.
Hänßel, Wilhelm, 60.
Hansen, Peter, 58.
Hanslick, Eduard, 39. 41. 101.
135. 136.
Harden, Maximilian, 45.
Harmoniegesellschaft (Magde-
burg) 61.
Harrison, Beatrice, 63. 187.
Harrison, Jules, 380.
Harrison, May, 187.
Harrison (Sänger) 120.
Hartleben, Otto Erich, 119.
Hartl, Bruno, 47.
Hartmann, Georg, 46. 109.
Hartmann, Joh. Peter Emil, 107.
Harty, Hamilton, 123.
Harzen-Müller, Niko, 116.
Hasler, Hans Leo, 382.
Hasse, Hans, 54.
Hasse, Karl, 260. 320 (Bild).
Hasselmans, L., 126.
v. Hattingberg, Magda, 54.
Hauptmann, Gerhart, 250. 356.
Hausburg, Conrad, 352.
v. Hausegger, Siegmund, 119.
185. 190. 378.
Hauser, Franz, 135.
Häuser, Theodor, 188.
Havemann, Gustav, 190. 377.
Haydn, Joseph, 29. 49. 51. 54.
57. 58. 62. 64. 105. 107.
114. 119. 120. 125. 128. 163.
187. 189. 361. 362. 375. 377.
381.
Haym, Hans, 120.
Hayot, M., 126.
Hazzard Peacock, Eleanor, 116.
Hebbel, Friedrich, 218. 248.
Heber, Richard, 126.
Hecker, Siegmund, 109. 367.
Hedler, Richard, 47.
Heermann-Quartett 121.
Hegar, Friedrich, 57. 125. 346.
347. 348. 378.
Hegar, Johannes, 187. 261.
Hegedüs, Fr., 368.
Heger, Wilhelm, s. Totenschau
XII. 15.
Heim, Emmi, 376.
Heim, Melitta, 373.
Heinemann, Alexander, 119.
Heinemann, Ernst, 248.
Heinrich (Sänger) 132. 133. 140.
149.
Hekking, Anton, 54.
Hekking, Gerard, 375.
Helgar, Gustav, 183.
Hell, Roland, 190.
Hell, Theodor, 204. 256.
Hempel, Frieda, 111.
Hempel, F. C., 58.
Henke, Waldemar, 366.
Hennessy, Swan, 56.
Henry, Marc, 127.
Henschel, Georg, 124. 190. 380.
Hensel, Heinrich, 46. 372.
Hentschel-Schesmer, Grete, 116.
Henze, Hermann, 185.
Herbeck, Johann, 135. 140.
Herbert, Victor, 111.
Herbst, C., 190.
Hérítte-Viardot, L. P. M., 121.
Herle (Dirigent) 383.
Hermann, Hans, 185.
Hermann, Paul, 377.
Hermanns, Hans, 117.
Herold, Fr., 353.
Herold, Wilhelm, 49. 50.
Herpen, Charlotte, 63.
Herveling, Emil, 182.
Heß, Heinz, 47.
Heß, Willy, 51.
Heß-Quartett 186.
Heuß, Alfred, 319.
Hevesi, Dr., 367. 368.
Heyde, Erhard, 381.
Heyer, Wilhelm, 42.
Hieke, Oskar, 187.
Hildebrand, Camillo, 115.
Hille, Peter, 50.
Hiller, Ferdinand, 114. 293.
Hirt, Fritz, 121. 124. 125.
Hitzig, Albert, 114.
Hobrecht, Jakob, 40.
Hochheim, Paul, 110.
Hock-Quartett 58.
Hoehn, Alfred, 61.
Hof- und Domchor, Kgl. (Berlin),
120. 122. 188. 373.
Hofacker, Martha, 121.
Hofbauer, Rudolf, 114. 372. 373.
Hofer, Andreas, 110.
Hoffmann, Baptist, 114. 179.
Hoffmann, Clara, 95.
Hoffmann, Else, 381.
Hoffmann, E. T. A., 24. 125.
373.
Hoffmann-Onegin, Lilly, 190.
Hofkapelle (Braunschweig) 186.
Hofkapelle (Dessau) 377.
Hofkapelle (Karlsruhe) 188. 373.
Hofkapelle (Meiningen) 261.
Hofkapelle (Stuttgart) 63. 190.
Hofkapelle (Weimar) 261.
Hofmann, Hans Philipp, 47.
Hofmann, Josef, 62. 127.
v. Hofmannsthal, Hugo, 371. 373.
Hofmüller, Max, 50.
Hofoper (Dresden) 180.
Hofoper (München) 178.
Hofoper (St. Petersburg) 113.
Hofopertheater (Wien) 50.
Hoforchester (München) 125.
146.
Hoftheaterkonzerte (Dresden) 57.
120. 377.
Holbrooke, Joseph, 124. 379.
380.
Hölderlin, Friedrich, 267.
Holland, Hyazinth, 132.
Hollatz-Berner, Lilly, 59.
Holm, Emil, 63.
Holm, Katharina, 63.
Holmes 134. 136.
v. Holst, G., 379.
Holst (Komponist) 124.
v. Holstein, Emmy, 381.
Holtschneider, Carl, 119. 120.
Holy, Karl, 113.
Holz, Carl, 363.
Holzapfel, Adelbert, 47.
Holzbauer, Ignaz, 255.
Hölzel, Gustav, 171 ff (Drei un-
bekannte Schreiben Richard
Wagners an G. H.).
Holzkämper, Emmy, 254.
Homburger, Elsa, 188.
Homer, Louise, 111.
Hömke, Hanna, 53.
Hoppe, Magda, 115.
Hoppen, Rudolf, 121.
Horaz 15.
Hörschel, Karl, 189.
van Horst, Erik, 180.
Horwitz, Karl, 112.
Hösl, Marie, 183.
Howard-Jones, E., 380.
Huber, Anton, 380.
Huber, Hans, 58. 122. 125.
188.
Huberdeau, Gustave, 369.
Huberman, Bronislaw, 59. 253.
Hubert, Carola, 121.
Hughes, Edwin, 126.
Hugo, Victor, 9.
v. Hülßen-Haeseler, Graf, 182.
Hummel, Joh. Nep., 107.
Humperdinck, Engelbert, 10. 47.
183.
Hußla, Udo, 125.
Hutt, Robert, 373.
Hüttner, Georg, 119.
Ibsen, Henrik, 111.
Illing, Arthur, 183.
d'Indy, Vincent, 51. 58. 98. 184.
374.
Ingenhoven, Jan, 125.
Mc Innes, J. Campbell, 379.
Institut für Kirchenmusik, König-
lich Akademisches (Berlin),
55.
Irrgang, Bernhard, 115. 253.
Isori, Ida, 58. 126.
Istel, Edgar, 42. 191. 243. 384.
Ixo (Sängerin) 374.
Jab, W., 191.
Jadlowker, Hermann, 51. 183.
Jaëll, Alfred, 361.

- Jäger, Rudolf, 111. 122. 182. 371. 379.
 Jahrbücher, Preußische, 206. 221.
 Jalowetz, Heinrich, 183.
 Janda, Therese, 42.
 Jank, Christian, 133.
 Janssen, Julius, 120.
 Jaques-Dalcroze, Émile, 93. 103. 381.
 Jaques-Dalcroze, Nina, 127.
 Jehin, Léon, 182.
 Jejunus 207. 208. 209. 210. 212. 214. 215. 219. 221. 323. 324. 325. 327. 328. 329. 332.
 Jentsch, Max, 52.
 Jeritza, Mizzi, 114.
 Jessen, Walter, 254.
 Joachim, Amalie, 135.
 Joachim, Joseph, 135. 355. 361. 362. 376.
 Jonas-Stockhausen, Ella, 55.
 Jongen, Joseph, 117.
 Jordan, Tony, 53.
 Josquin de Près 40.
 Jouvin, B., 175.
 Juon, Paul, 377.
 Jung, Rudolf, 125.
 Jung, Wilhelm, 183. 253.
 Jung-Geyer, Steff, 115.
 Jurassowski, A., 62.
 Kaehler, Willibald, 113.
 Kaempfert, Anna, 58. 189. 352. 377.
 Kaempfert, Max, 58.
 Kahn, Robert, 116. 190.
 Kahnt, Christian Friedrich, 135.
 Kaiser, Alfred, 3. 12. 13. 14. 15. 16. 109. 110. 111. 180. 183.
 Kaiser, Rudolf, 95.
 Kaiser (München) 143.
 Kalbeck, Max, 100. 101. 370.
 Kalergis-Muchanoff, Marie Gräfin, 134.
 Kalischer, Alfr. Christlieb, 35.
 Kalkbrenner, Christian, 355.
 Kallenberg, Siegfried, 259. 320 (Bild).
 Kammermusikfest (Bonn) 376.
 Kammermusik-Soireen, Städtische (Straßburg i. E.), 63.
 Kammermusikvereinigung, Neue (München), 125.
 Kämpf, Karl, 185.
 Kamtschatoff, Boris, 123. 125.
 Kankarowitzsch, Anatol, 57.
 Kapelle, Kgl. (Berlin), 51. 114.
 Kapelle, Kgl. (Dresden), 57.
 Kapelle, Kgl. (Kassel), 121.
 Kapelle, Kgl. (Kopenhagen), 122.
 Kapelle, Kgl. (Wiesbaden), 64.
 Kapp, Julius, 191. 195.
 Kappel, Gertrud, 372.
 Karg-Elert, Sigfrid, 44. 61. 260. 320 (Bild). 365.
 Karin, Meta, 62.
 Karłowicz, M., 56.
 Karnbach, Adolf, 178.
 Karsavina, Thamar, 48.
 Kase, Alfred, 122. 182. 253. 372. 378. 379.
 Kasner, Jacques, 54.
 Kastner, Joh. Georg, 9.
 Kauer, J., 189.
 Kauffmann, Fritz, 54.
 Kaufmann (Sängerin) 133.
 Kaun, Hugo, 51. 63. 119. 125. 184. 190.
 Kehr, Hans, 373.
 Keil, Wadna, 55.
 Keiper, Hermann, 122.
 Keitel, Friedrich Wilhelm, 63. 121.
 Keller, Hans, 111.
 Keller, Oswin, 60.
 Kemp, Barbara, 109. 367.
 Kempter, Lothar, 184. 346.
 Kern (Musikdirektor) 348.
 Kerner, Stefan, 368.
 Kertein (Sänger) 368.
 Kessissoglu, Angelo, 63.
 Kienzl, Wilhelm, 49. 108. 111. 179. 183. 242. 373.
 Kieß (Sänger) 372.
 Kietz, Ernst Benedikt, 242.
 Kjerulf, Halfdan, 121.
 Kind, Friedrich, 20.
 Kindermann, August, 133. 140. 149.
 Kinsky, Georg, 42.
 Kipling, Rudyard, 124.
 Kirchenchor der Johanniskirche (Leipzig) 60.
 Kirchenchor, Evangelischer (Essen), 120.
 Kirchhoff, Walther, 48. 121. 183. 253. 366.
 Kirchner, Alexander, 46. 109.
 Kirchner, Hugo, 109.
 Kittel, Bruno, 52. 115. 378.
 Kittelscher Chor, Bruno, 51. 115.
 Klatte, Wilhelm, 319.
 Kleefeld, Wilhelm, 181.
 Klein, Erna, 184.
 Klein, Hermann, 380.
 Klein, Rudolf, 109.
 Klein, Walter, 75.
 v. Klenau, Paul August, 59.
 Klička, Václav, 123.
 Klinckerfuß, Johanna, 63.
 Klindworth, Karl, 134.
 Klinger, Max, 372.
 Klinghammer, Erich, 111. 182. 371.
 Klingler, Karl, 353.
 Klingler-Quartett 54. 58. 59. 253. 376.
 Klopstock, F. G., 227.
 Klose, Amalie, 188.
 Klose, Friedrich, 259. 320 (Bild).
 Klose 42.
 Kloß, Erich, 243. 256.
 Klum, Hermann, 190.
 Knab, Armin, 190.
 Knauer, Georg, 62.
 Knauer, Karl, 50. 51.
 Knittel, K., 191.
 Knoch, Ernst, 47.
 Knote, Heinrich, 49. 189.
 Knüpfer, Paul, 48. 179. 373.
 Koch (Konzertmeister) 373.
 Kochanski, Paul, 123. 126.
 v. Koczalski, Raoul, 59.
 Koehler, Johannes, 190.
 Koenig, Wlod, 56.
 Koeßler, Hans, 115.
 Kohout, Franz, 374.
 Koller, Oswald, 365.
 Konewsky-Quartett 58.
 Konservatoriumskonzerte (Paris) 126.
 Konzerte, Deutsche Philharmonische (Prag), 126.
 Konzerte, Philharmonische (Berlin), 51.
 Konzerte, Philharmonische (Bremen), 57.
 Konzerte, Philharmonische (Brüssel), 57.
 Konzertgesellschaft (Elberfeld) 58. 120.
 Konzertgesellschaft für Chorgesang (München) 125. 381.
 Konzertverein (München) 62. 125. 189. 381.
 Konzertverein (Rostock) 190.
 Konzertverein (Wien) 127.
 Konzertverein, Dänischer (Kopenhagen), 59.
 Konzertverein, Städtischer (Luzern), 125.
 Konzertvereins-Orchester (München) 382.
 Kopsch, Julius, 179.
 Körner, Carl, 375.
 Körner, Julie, 112.
 Körner, Theodor, 14. 109. 181.
 Korngold, Erich Wolfgang, 126.
 Környei, B., 367.
 Kortschak, Hugo, 117. 126.
 Kosáry (Sängerin) 368.
 Koschat, Thomas, 104.
 v. Koß, Henning, s. Totenschau XII. 15.
 Köster, Albert, 379.
 Kothe, Fanny, 62.
 Kothe, Robert, 62. 121.
 Kowalski, Max, 119. 255.
 v. Kraft, Zdenko, 251.
 Krähmer, Christian, 47. 180.
 Krantz, Naum, 127.
 Krasselt, Rudolf, 46. 178.
 Kratina, Robert, 254.
 Krätzscher, Fr., 191.

- v. Kraus, Felix, 62. 125. 377. 381. 384.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 125. 377. 384.
Krause, Max, 377.
Krause, Paul, 44.
Krauß, A., 191.
Krauß, Robert, 191.
Krehl, Stefan, 377.
Kreiner, Edward, 118.
Kreisler, Fritz, 61. 62. 120. 121. 127.
Kreiten, Theo, 259. 261. 320 (Bild).
Kretschmar, Hermann, 119. 317.
Kreutzer, Konradin, 363.
Kreutzer, Leonid, 53. 62. 63. 189. 254. 255.
Kreuz, Emil, 380.
Krobath, Karl, 104.
Krohn, Hildegard, 118.
Kromer, Joachim, 61.
Kroyt, Boris, 184.
Krug-Waldsee, Josef, 61. 63.
Krüger, Emmy, 184.
Krüger, Karl, s. Totenschau XII. 13.
Kruse, Wilhelm, 113.
Kruse-Tiburtius, Ella, 127.
Kubelik, Jan, 62.
Kuhl-Dahlmann, Ida, 59.
Kühn, Irmgard, 181.
Kuhn-Brunner, Charlotte, 253.
Kun, Cornelius, 46.
Kunze, Albert, 181.
Kuper, Emil, 61.
Kurhauskonzerte (Wiesbaden) 64.
Kurt, Melanie, 179. 366.
Kurz, Selma, 61. 384.
Kusnezowa, Marie, 182.
Kussewitzki, Sergei, 61. 127.
Küstner, Karl Theodor, 203.
Kutschka, G., 117.
Kutzschbach, Hermann, 180. 369.
Kuyper, Elisabeth, 184.
Kwartin, Bernhard, 95.
Kwast, James, 261.
Kwast-Hodapp, Frida, 261.
van Laar, Louis, 117.
Labey, Heinrich, 382.
Labey, Marcel, 126.
Labori, Marguerite, 182 („Yato.“ Uraufführung in Monte Carlo).
Lachner, Franz, 140.
Lafont (Sänger) 374.
Lähnemann, Otto, 253.
Lalo, Edouard, 121. 127. 186.
Lambinon, Nicolas, 118.
Lambor-Vuillaume (Sängerin) 112.
Lambrino, Telemaque, 63. 187.
Lamond, Frederic, 59. 62. 118. 122. 123. 382.
Lamoureux-Konzerte 126.
Land 202.
Landbote, Der, 136.
Landeszeitung, Bayrische, 136.
Landi, Camilla, 121.
Landi, Steffano, 360.
Landmann, Arno, 121.
Landowska, Wanda, 61. 62. 382.
Lange, Gustav Adolf, 46.
Langer, Ferdinand, 19.
Langgaard, Rud Immanuel, 184.
Langner, Kurt, 53.
Langner-Dettmann, Frieda, 53.
Lanner, Joseph, 64 (Bild). 363.
de Lara, Isidore, 47 („Die drei Masken.“ Deutsche Erstaufführung in Düsseldorf).
Lassalle, Joseph, 57.
Lassen, Eduard, 113. 135. 140.
di Lasso, Orlando, 55.
Lattermann, Theodor, 122. 188.
Laub, Ferdinand, 362.
Lauenstein, Karl Ludwig, 189. 381.
Lauer-Kottlar, Beatrice, 188.
Laugs, Robert, 119.
Lauprecht van Lammen, Mientje, 62. 63. 124. 381.
Lazzari, Silvio, 49 („La Lépreuse.“ Deutsche Erstaufführung in Mainz).
Lechner, Leonhard, 382.
Leclair, J. M., 62. 106.
v. Ledebur, Anni, 185.
Lederer, Felix, 61.
Ledwinka (Pianist) 127.
de Leeuwe, Leo, 183.
Leffler-Burckard, Martha, 64.
Lefler, Minna, 50.
Lehrergesangsverein, Berliner, 116. 348.
Lehrergesangsverein, Charlottenburger, 53.
Lehrergesangsverein, Dortmunder, 119.
Lehrergesangsverein, Dresdener, 57.
Lehrergesangsverein, Hallenser, 378.
Lehrergesangsverein, Leipziger, 379.
Lehrergesangsverein, Magdeburger, 61.
Lehrergesangsverein, Münchener, 125.
Lehrergesangsverein, Nürnberger, 382.
Lehrergesangsverein, Posener, 348.
Lehrergesangsverein, Prager, 383.
Lehrergesangsverein, Stuttgarter, 190.
Leichtentritt, Hugo, 255.
Leimeister, Josef, 53.
Leisner, Emmi, 122. 190. 382.
Lejeune-Quartett 126.
Lemba, Artur, 127.
Lenau, Nikolaus, 57.
Lendvai, Erwin, 187.
v. Lengyel, Ernst, 55.
Lenz, Käthe, 42.
v. Lenz, Wilhelm, 33. 34. 37. 38.
Leo, Leonardo, 373.
Leoncavallo, Ruggiero, 9. 108.
Leroux, Xavier, 108. 112 („Le Carillonneur.“ Uraufführung in Paris).
Lert, Ernst, 181. 371. 372.
Leschetizky, Marie Gabriele, 56.
Leschetizky, Theodor, 60. 123.
Leßmann, Eva, 115. 189.
Levi, Hermann, 135. 140. 173. 174.
Leydhecker, Agnes, 121.
Liadow, Anatol, 126.
Lichtenstein, Eduard, 373.
Lieban, Julius, 366.
Liederkranz (Berlin) 184.
Liederkranz (Stuttgart) 190.
Liedertafel (Augsburg) 189.
Liedertafel (Luzern) 125.
Liedertafel (M.-Gladbach) 348.
Ligniez, Rolf, 114.
Liede, Emil, 185.
Liepmanssohn, Leo, 64. 152.
Lierhammer, Dr., 380.
Lindberg, Helge, 63.
Lindemann, Fritz, 118.
Linden, Einar, 178.
Lindenberg 120.
Lindholm, Karin, 118.
Lindner, Edwin, 243.
Lindner-Quartett 64.
Lipetzki, W., 61.
Lipmann, Max, 373.
Lippe, Johanna, 49.
Lipps, Theodor, 119.
Liszewsky, Joseph, 178.
Liszt, Franz, 52. 55. 57. 58. 59. 89 ff (F. L. über Chopin). 100. 102. 103. 116. 121. 124. 125. 126. 128. 135. 181. 182. 188. 190. 245. 255. 256. 259. 260. 320 (Bild). 344. 349. 359. 362. 367. 375. 376. 380. 381.
Litta, Paolo, 58.
Livingstone, David, 211.
Llewellyn, Vida, 116. 123. 125. v. Loën 135.
Loesser, Arthur A., 119.
Loevensohn, Marix, 53. 55. 117.
Loevensohn-Konzerte 117. 255.
Loevensohnsche Kammermusikvereinigung 115.
Loewe, Carl, 121. 124. 126. 185. 186.
Loewe, Theodor, 367.
Loewenfeld, Hans, 371.

- Lohse, Otto, 46. 107. 111. 181. 188. 371.
 Loizeau (Schneider) 197.
 Löltgen, Adolf, 47.
 Loman (Sängerin) 375.
 London Symphony Orchestra 379.
 London Trio 380.
 Lordmann, Peter, 252.
 Lorentz, Alfred, 252 („Die beiden Automaten.“ Uraufführung in Karlsruhe).
 Louis Ferdinand v. Preußen, Prinz, 351.
 Lövdal, Daniel, 254.
 Löwe, Ferdinand, 62. 125. 189. 380. 382. 384.
 Lubrich, Fritz, 378.
 Lüdemann, Otto, 353.
 Ludlow, Godfrey, 116.
 Ludwig II., König v. Bayern, 131. 135. 137. 139. 146. 148. 149.
 Ludwig, Emil, 247. 248.
 Ludwig, Max, 378.
 Ludwig, Otto, 248.
 Lully, J. B., 5. 13. 255. 360.
 Lumik (Prag) 383.
 Lunn, Kirkby, 372.
 Lutschg, Waldemar, 58.
 Lutter, Heinrich, 121.
 Lütjhe, Heinrich, 95.
 Lyons, James, 124.
 de Lys, Edith, 46.
 Lyser, Joh. Peter, 191.
 Maas, Gerald, 125.
 Macbeth, Florence, 110.
 Mac Dowell, Edward, 189.
 Mac Grew, Rose, 110.
 Madrigalvereinigung, Barthsche, 62. 63. 376.
 Madrigalvereinigung, Leipziger, 378.
 Maeterlinck, Maurice, 109. 112.
 Magistretti, Luigi, 55.
 Mahlendorff, Bernhardine, 63.
 Mahler, Gustav, 20. 58. 60. 61. 63. 87. 114. 120. 123. 370. 375. 377.
 Mahler, Max, 190. 381.
 Maier, Ludwig, 381.
 Maison du Lied (Moskau) 62.
 v. Maixdorff, Carl, 183.
 Malata, Oskar, 179.
 Malatesta, Martha, 116.
 Malkin, Joseph, 54.
 Mallarmé, Stéphane, 49.
 Mandl, Richard, 127.
 Manén, Joan, 61. 186. 189.
 Manigold, Julius, 376.
 Mann, Ed. E., 377.
 Männerchor (Leipzig), 60. 378.
 Männerchor (Luzern) 125.
 Männerchor (Magdeburg) 347.
 Männergesangverein, Kölner, 348.
 Männergesangverein, Neuer Leipziger, 378.
 Männergesangverein (Wiesbaden) 64.
 Männergesangvereine, Der 4. Wettstreit deutscher, 346 ff.
 Manns, Ferdinand, 59.
 Mannschedel, R., 382.
 Mannstädt, Franz, 64.
 v. Manoff-Kameke 63.
 Manz, Berta, 190. 381.
 Marck, Luise, 252.
 Marienhagen, Otto, 117.
 Marion, Georg, 182.
 Markowsky, August, 50.
 Marschalk, Max, 190.
 Marschalko, Fr., 368.
 Marschner, Heinrich, 42.
 Marteau, Henri, 54. 61. 117. 125. 127. 186. 376.
 Martersteig, Max, 249.
 Martin, Emma, 62.
 Martin, Karlheinz, 370.
 Martin, Mabel, 58.
 Martinelli (Sänger) 182.
 Marx, A. B., 32. 167. 168. 222. 223. 224. 225. 228. 229. 233.
 Marx, Joseph, 45. 124.
 Marx, Mizl, 182.
 Marx (Dirigent) 377.
 Mascagni, Pietro, 9. 50. 108. 369.
 Mason-Chor, Edward, 124.
 Massenet, Jules, 46. 109. 368. 374.
 Matern, Arnold, 52.
 Matthaes, Gertrud, 187.
 Mattheson, Johann, 167.
 Matzenauer, Margarete, 111.
 Maurice, Pierre, 259. 320 (Bild).
 Mautner-Diergart, Elisabeth, 190.
 Mayer, Carl, 115. 121.
 Mayer-Mahr, Moritz, 55.
 Maykapar, Simeon, 127.
 Medek, A., 368.
 Medem (Sänger) 127.
 Meerlov, Hermann, 375.
 Meinert, Karl, s. Totenschau XII. 15.
 Meißner, Arthur, 113.
 Meißner, Lorle, 128.
 Melsa, David, 124.
 Melzer, Josef, 377.
 Mendelssohn Bartholdy, Felix, 28. 29. 52. 55. 62. 118. 122. 124. 126. 127. 189. 255. 362. 376. 379.
 Mendès, Catulle, 135. 136.
 Mendès, Frau, 134.
 Mengelberg, Willem, 61. 124. 375.
 Menzinsky, Modest, 47. 110.
 Méré (Librettist) 47.
 Mergelkamp, Johannes, 183.
 Merrem, Grete, 181. 372.
 Mertens, Hubert, 47.
 Meser, C. F., 176.
 Messenger, André, 112.
 Messchaert, Johannes, 253. 347. 384.
 Metcalfe Chor (London) 380.
 Metropolitan Oper (New York) 111.
 Metternich, Clemens Fürst, 363.
 Metzger-Lattermann, Ottilia, 188.
 Meyer, C. F., 378.
 Meyer, Hedwig, 122.
 Meyer, Waldemar, 121.
 Meyer (Musikdirektor) 139.
 Meyerbeer, Giacomo, 7. 8. 28. 49. 196. 245. 361. 367.
 Meyrowitz, Selmar, 49.
 Mickiewicz, Adam, 90.
 Mickler, Else, 183.
 v. Mihalowich, Edmund, 135.
 Mikorey, Franz, 254. 377.
 v. Miller, Ferdinand, 192.
 Miller, William, 114. 375.
 Milliet, Paul, 374.
 Mitlacher, Ernst B., 184.
 Mlynarski, Emil, 51. 62. 126.
 Möckel, Paul Otto, 58.
 Moeser, Karl, 355.
 Moest, Rudolf, 178. 181.
 Moffat, Alfred, 106.
 Möhl-Knabl, Marie, 189.
 Mohwinkel, Hans, 113.
 Moisewitsch, Benno, 185.
 v. Mojsisovics, Roderich, 62.
 Monn, S. M., 62.
 Monnaie-Theater (Brüssel) 46.
 Móor, Emanuel, 62. 381.
 Morena, Bertha, 62.
 Mörike, Eduard, 252.
 Mörike, Eduard (Kapellmeister), 50.
 Morley, Frederic, 190.
 Mors, Richard, 190.
 Morsch, Anna, 95.
 Morsztyn, Helene Comtesse, 120.
 Mortelmans, Lodevyk, 114.
 Möskes, Karl, 190.
 da Motta, José Vianna, 124.
 Mottl, Felix, 181.
 Mottl-Faßbender, Zdenka, 48. 253.
 Motz, Erich, 370.
 Moussorgsky, Modest, 375.
 Mozart, W. A., 6. 7. 8. 18. 19. 25. 28. 44. 49. 52. 54. 55. 56. 58. 59. 61. 62. 63. 102. 103. 105. 107. 110. 114. 115. 119. 120. 123. 124. 125. 127. 128. 163. 181. 183. 188. 189. 190. 208. 255. 351. 352. 359. 361. 363. 368. 369. 370. 375. 376. 379. 380. 381. 382.
 Mozart-Verein (Dresden) 57.

- Mozschuchin, A., 61.
 Mraczek, Gustav, 63.
 Mühlbauer, Franz Xaver, 186.
 Müller, Adolf, 186.
 Müller, Carl, 61.
 Müller, Gertrud, 261.
 Müller (Sängerin) 133. 149.
 Müller-Reichel, Therese, 253.
 Münch, Ernst, 62.
 Muncker (Bürgermeister) 191.
 Musik- und Theaterzeitung, Rheinische, 3. 12.
 Musikakademie (Hannover) 188.
 Musikfest (Meiningen) 189.
 Musikfest, 19. Anhaltisches, 377.
 Musikfest, 4. Bayrisches (Nürnberg), 382.
 Musikfest, Internationales (Vevey), 382.
 Musikfest, 3. Ostpreußisches, 349 ff.
 Musikgesellschaft, Internationale, 55. 378.
 Musikgesellschaft, Kaiserl. Russische, 61. 126. 127.
 Musikpädagogischer Kongreß, I. Internationaler, 93.
 Musikpädagogischer Verband, Deutscher, 93.
 Musikverein (Breslau) 26.
 Musikverein (Dortmund) 120.
 Musikverein (Düsseldorf) 58.
 Musikverein (Essen) 120.
 Musikverein (Königsberg i. Pr.) 59.
 Musikverein (Kopenhagen) 122.
 Musikverein, Allgemeiner Deutscher, 259 ff. 349.
 Musset, Alfred, 112.
 Muth (Kammervirtuos) 189.
 Mysz-Gmeiner, Lula, 59. 115. 124.
 Nachbaur, Franz, 140. 149.
 Nachbaur-Croissant, Ernestine, 50.
 Nachez, Tivadar, 116.
 Nagel-Quartett 58.
 Nägeli, H. G., 64.
 Nagler, Franziskus, 105.
 Nardow, Wladimir, 252.
 Nast, Minnie, 369.
 Natalucci 344.
 Nationaltheater, Tschechisches (Prag), 374.
 Natterer, Ludwig, 187.
 Naumow, Nicolaus, 58.
 Nedbal, Oscar, 128.
 de Neergaard, Bruun, 59.
 Negbaur, Amy, 53.
 Neitzel, Otto, 34. 38. 47. 181.
 Neschdanowa, A., 61. 62.
 Neubauer, Hans, 183.
 Neudörffer, Julius, 63.
 Neudörffer-Opitz, J., 62.
 Neueste Nachrichten, Münchner, 137. 138.
 Neugebauer, Helmuth, 46.
 Neugebauer-Ravoth, Käthe, 375.
 Neumann, Angelo, 249.
 Neumann, Franz, 370.
 Neumann, Mathieu, 64. 348.
 Neuner, Viktoria, 46.
 New Symphony Orchestra (London) 379.
 Ney, Helene, 190.
 Ney-van Hoogstraten, Elly, 63. 376.
 Nicolajew (Sängerin) 127.
 Nielsen, Carl, 63. 111. 116. 122.
 Niemann, Walter, 125. 185.
 Nietan, Hans, 377.
 Nietzsche, Friedrich, 124. 128. 242. 244. 248.
 Nigrini, Valesca, 122. 189. 371. 379.
 Nijinski, Wacław, 48. 366.
 Nikisch, Arthur, 51. 60. 119. 122. 124. 253. 372. 378. 379.
 Nikitits, Lucy, 254.
 Nikitits, Otto, 254.
 Nirschy, Frl., 368.
 Nissen, Helge, 111.
 Nodnagel, E. O., 52.
 Noordewier-Reddingius, Alida, 51. 57. 120. 187. 253. 375.
 Nordica, Lillian, 369.
 Noren, Heinrich G., 54.
 Norlind, Tobias, 103.
 v. Normann, Anna Lise, 254.
 Novaes, Guiomar, 62.
 Novák, Vitezslav, 62. 126. 383.
 Novello & Co. 288.
 Obrist, Aloys, 152.
 Obsner, G. E., 120.
 Ochs, Siegfried, 51. 253. 352.
 Offenbach, Jacques, 47. 367. 370.
 Ohlhoff, Elisabeth, 60. 125. 184.
 Ohnesorg, Carl, 181.
 Okeghem 365.
 Olenin d'Alheim, Marie, 62.
 Ontrop, Louise, 114.
 Oper, Französische (Antwerpen), 108.
 Oper, Große (Nizza), 373.
 Oper, Vlämische (Antwerpen), 108.
 Opernchor, Kgl. (Berlin), 114.
 Opernhaus, Kgl. (Berlin), 46. 179.
 Opernhaus, Deutsches (Charlottenburg), 46. 178. 252.
 Opitz, Artur, 187.
 Oratorienverein (Kassel) 121.
 Oratorienverein (Neukölln) 254.
 Orchester Hamburgischer Musikfreunde 378.
 Orchester, Philharmonisches (Berlin), 50. 51. 53. 115. 116. 117. 184. 254. 255.
 Orchester, Philharmonisches (Dortmund), 119.
 Orchester, Philharmonisches (Paris), 126.
 Orchester, Städtisches (Magdeburg), 61.
 Orchesterverein (Breslau) 376. 377.
 Orchesterverein, Dresdener, 187.
 Orchesterverein, Neuer (München), 62. 381.
 Orlow, A., 61.
 Orobio de Castro, Max, 125. 190. 381.
 Ott, A., 95.
 Otto, Fritz, 376.
 Otto, Klara, 118.
 Ottzenn, Curt, 179.
 Oxford House Musical Association 380.
 Pácal, Franz, 123.
 Paderewski, Ignaz, 59. 60. 382.
 Paesioello, Giovanni, 126. 252.
 Paganini, Nicolo, 89.
 Palestrina, G. P., 343. 373.
 Pallai, Frl., 368.
 Palmgren, Selim, 45.
 Panconcelli-Calzia, Giulio, 95.
 Panzner, Karl, 58.
 v. Papoff, Wladimir, 122.
 Paradisi, Pietro Domenico, 376.
 Parlow, Kathleen, 124.
 Parrelli (Kapellmeister) 369.
 Parry, Hubert, 124.
 Pasdeloup, Jules Étienne, 126. 135.
 Patáky, Hubert, 185.
 Patten, Marjorie, 54.
 Patten, Natalie, 54.
 Pauer, Alfred, 125.
 Pauli, Walter, 121.
 Paulson, Corinne, 254.
 Paulus (Leipzig) 60.
 Pavanelli 58.
 Pawlowa, Anna, 178.
 Payen, Louis, 112. 182.
 Pazier, Jean, 182.
 Pembaur, Josef, 126. 377.
 Pembaur, Karl, 61.
 Penkmayer 133. 147.
 v. Perfall, Karl Frhr., 131. 137. 139. 140. 141. 145. 146. 147. 148. 150. 171. 242.
 Peri, Jacopo, 360.
 Perinello, Carlo, 58.
 Permann, Adolf, 46.
 Perron, Karl, 120. 253. 369.
 Pestalozzi, Heinrich, 211.
 Peters, Julius, 112.
 Peters (Sängerin) 51.
 Peterson-Berger, Wilhelm, 185.
 Petri, Egon, 59. 124.
 Petri, Helga, 187.

Petri-Quartett 120.
 Petschnikoff, Alexander, 51.
 Petschnikoff, Lili, 51.
 Petzer (Sänger) 133. 140. 149.
 Petzet, Walter, 127.
 Petzl-Perard, Louise, 48. 49.
 372. 373.
 Pfaff, Else, 59.
 Pfannschmidt, Heinrich, 116.
 Pfannschmidt'scher Chor 116.
 Pfitzner, Hans, 47. 49. 50. 62.
 63. 125. 189. 190. 253. 381.
 Pfohl, Ferdinand, 57.
 Philharmonic Society (London)
 379.
 Philharmonie (Leipzig) 122.
 Philharmoniker (Moskau) 61.
 Philharmoniker (Wien) 127. 128.
 Philippi, Maria, 58. 63. 114. 122.
 188. 352.
 Philipps, Montague, 123.
 Pierné, Gabriel, 112. 126. 188.
 Pieschel, Tilly Else, 54.
 Pitteroff, Matthäus, 183.
 Planté, Francis, 182.
 Plaschke, Friedrich, 46. 120. 179.
 180.
 Plaschke-v. d. Osten, Eva, 46. 110.
 Plaut, Josef, 366.
 Playfair, Elsie, 51. 56.
 Podhajská, Ružena, 55.
 Poenitz, Franz, 352.
 Poensgen, Mimi, 110.
 Pohl, Richard, 135. 175.
 Pohlig, Karl, 371.
 Pordes-Milo, Siegmund, 252.
 Porst, Bernhard, 182.
 Posa, Oscar C., 118.
 Possony (Sänger) 372.
 Post-Quartett, Gebrüder, 106.
 Pott, Therese, 63.
 Powell, Oswald, 381.
 Präger, Heinrich Aloys, 26.
 Prelli, Giuseppina, 190.
 Prenez, Emile, 53.
 Presse, Freie (Wien), 136.
 Presse, Süddeutsche, 136.
 Preß, Joseph, 377.
 Preß, Michael, 377.
 Preß-Maurina, Vera, 377.
 Preuß, Oscar, 254.
 Priebe, Otto, 116.
 Prill, Emil, 353.
 Prill, Paul, 62. 125. 189. 381.
 Privatmusikverein (Nürnberg)
 381.
 Prod'homme, J.-G., 245.
 Prohaska, Carl, 187.
 Pröwer, Julius, 367.
 Puccini, Giacomo, 9. 50. 108
 („Das Mädchen aus dem goldenen Westen.“ Deutsche
 Uraufführung in Charlotten-
 burg). 109. 110. 181. 368.

Pugno, Raoul, 190.
 Purcell, Henry, 4. 5. 360.
 Purnell, Winifred, 56.
 Pusinelli, Karl, 240. 241.
 Quaglio, Angelo, 132.
 Queen's Hall Orchestra (London)
 123. 379.
 Quelle & Meyer 339.
 Quidde, Margarete, 381.
 Raabe, Peter, 260. 320.
 v. Raatz-Brockmann, Julius, 52.
 120. 125. 382.
 Rabl, Hermine, 253.
 Raché, Carl, 115.
 Rachmaninoff, Sergei, 116. 121.
 125. 189.
 Racine 99.
 Raffael 340.
 Rahm-Rennebaum, Julia, 57.
 Rakoczy, Franz, 367.
 Rameau, J. Ph., 5. 99. 376.
 Ramann, Lina, 384.
 Rapp, Fritz, 48.
 Rappoldi, Adrian, 121.
 Rau, Helene, 381.
 Rau, Max, 260.
 Rauscher, Erika, 62.
 Ravazet (Sänger) 374.
 Raveau, Alice, 182.
 Ravel, Maurice, 55. 107. 125.
 126. 380.
 Raven, Theo, 180.
 Rebner, Adolf, 57. 187.
 Rebner-Quartett 187.
 v. Redern, Graf, 203.
 v. Regéczy, Ilona, 381.
 Reger, Max, 44. 59. 64. 87. 115.
 121. 122. 125. 185. 189. 255.
 260. 320 (Bilder). 375. 376.
 378. 380. 382. 383. 384.
 Rehberg, Willy, 58. 61. 121. 125.
 Reibold, Fr., 261.
 Reichenberger, Hugo, 114.
 Reichert, Johannes, 187. 254.
 Reichwein, Leopold, 188. 253.
 Reinecke, Carl, 361.
 Reiner, W., 122.
 Reinhardt, Max, 48.
 Reinhold, Elgar, 186.
 Reinmüller, Frau, 190.
 Reinoldi-Chorverein (Dortmund)
 120.
 Reisenauer, Alfred, 123.
 Reiß, Albert, 111.
 Reitz, Robert, 261.
 Rékai (Kapellmeister) 368.
 Rembt, Paul, 115.
 Renard, Rosita, 255.
 Renz, Zirkus, 249.
 Respighi, O., 58.
 Rettich, Richard, 62. 381.
 Reubke, Otto, s. Totenschau
 XII. 18.
 Reucker, Alfred, 184.

Reuß, August, 381.
 v. Reznicek, E. N., 125.
 Ricci (Gebrüder) 369.
 Richter, Alfred, 186.
 Richter, E. F., 186.
 Richter, Hans, 48. 114. 128
 (Bild). 131. 132. 135. 136.
 137. 138. 139. 140. 142. 146.
 357. 358. 372.
 Richter, Otto, 120. 187.
 Riedel, Karl, 135.
 Riedel-Verein 378. 379.
 Riemann, Hugo, 39. 68. 74.
 360.
 Riemann, Ludwig, 93. 95.
 Ries, Franz, 363.
 Rietz, Julius, 175. 361.
 Rilke, Rainer Maria, 118.
 Rimsky-Korssakow, Nikolai, 61.
 62. 113.
 Ripamonti, Gisella, 47.
 Risler, Edouard, 375.
 Ritter, Annie, 185.
 Ritter (Sängerin) 133. 149. 151.
 Robitschek, Robert, 55.
 Rochlitz, Joh. Friedrich, 152.
 Röckel, August, 243.
 Rode, Mina, 125.
 Rodenbach, Georges, 112.
 Rödiger, Clara, 46.
 Roeckl, Sebastian, 243.
 Roeder, Marie, 184.
 Roemer, Matthäus, 62.
 Roesger, Karl, 61.
 v. Roessel, Anatol, 121.
 Rogorsch, Hans, 184.
 Röhr, Hugo, 178.
 Roller, Alfred, 114.
 Roller, Max, 46.
 Ronald, Landon, 123. 379. 380.
 Röntgen, Engelbert, 125.
 Röntgen, Julius, 52. 184. 375.
 380.
 van Rooy, Anton, 48. 121. 372.
 Rosé, Arnold, 376.
 Rosé-Quartett 124. 126. 376.
 384.
 Rosen, Lia, 56.
 Rosenhek, Leon, 182.
 Rosenthal, Ludwig, 152.
 Rosenthal, Moriz, 58. 59.
 Rosenthal, Wolfgang, 122. 261.
 Rosetti, Christina, 124.
 Rossetti, Dante Gabriel, 59.
 Rossettus 341. 342.
 Rossi, Luigi, 360.
 Rossi, Graf, 135.
 Rossini, Gioacchino, 24. 25. 28.
 245. 252. 255.
 Rostand, Edmond, 111.
 Roth, Bertrand, 377.
 Roth-Trio 120.
 Rothardt, Hans, 94.
 Röthig, Bruno, 60.

- Rottenberg, Ludwig, 47. 180. 370. 372. 373.
 Rousseau, Jean-Jacques, 40. 41. 99.
 Rousselière, Th., 182.
 Royal Choral Society (London) 380.
 Rozgonyi, Agnes, 126. 185.
 Rózycki, Ludomir, 53. 115. 117.
 Rubinstein, Anton, 120. 182. 190. 361.
 Rückward, Fritz, 51.
 Rüdél, Hugo, 120. 188. 373.
 Rüdiger, Hans, 180.
 Rüdinger, Gottfried, 125. 381.
 Rudolph, L., 127.
 Rudolph, Oskar, s. Totenschau XII. 16.
 Rudolph, Otto, 181.
 Rueff, Rolf, 189.
 Rüfer, Philipp, 53.
 Ruffo, Titta, 369.
 Ruoff, Hermann, 190.
 Rüniger, Julius, 381.
 Runsky, Georg, 252.
 Rüsche-Endorf, Cäcilie, 253.
 Russolo, Luigi, 357.
 Ruzitska, Anton, 376.
 Rytel (Komponist) 56.
 Rywkind, Joseph, 116. 376.
 Saal, Alfred, 127.
 Saal, H., 127.
 Saal, Max, 53. 127.
 Sachse, Gertrud, 254.
 Sack, Sophie, 121.
 Safonoff, Wassili, 59. 127. 379.
 Saint-Saëns, Camille, 53. 54. 57. 60. 62. 98. 109. 116. 120. 124. 125. 126. 134. 188. 380. 382.
 Saldern, Hilda, 63.
 Salieri, Antonio, 363.
 Saltzmann-Stevens, Minnie, 372.
 Samartini 380.
 Saminski, L., 62.
 Sammarco, Mario, 369.
 Sammler, Friedbert, 61.
 Sanden, Aline, 180. 371.
 Sándor, E., 367. 368.
 Sängerkhor des Turnvereins (Offenbach) 347. 348.
 Sängerkinnen - Vereinigung des deutschen Lyzeum-Klubs (Berlin) 184.
 Sapellnikoff, Wassili, 123. 188.
 Sarti, Giuseppe, 126.
 Satz, Cäcilie, 114. 120.
 Satz, Elsa, 114. 120.
 Scarlatti, Alessandro, 4. 5. 255.
 Scarlatti, Domenico, 376.
 Schachtebeck (Konzertmeister) 188.
 Schäfer, Reinhard, 139. 146.
 Schaichet, A., 261.
 Schaper, Fritz, 256.
 Scharrer, August, 63.
 Scharwenka, Philipp, 122.
 Schattmann, Alfred, 260. 320 (Bild).
 Schaub, Hans, 93. 95.
 Scheidemantel, Karl, 261.
 Scheidhauer (Sänger) 62.
 Scheidl, Theodor, 178.
 vom Scheidt, Robert, 178.
 Schein, Joh. Hermann, 378.
 Scheinpflug, Paul, 59. 63. 128. 187. 254. 352.
 Schelle, Karl Eduard, 135.
 Schellenberger, Max, 121.
 Schelper, Otto, 132. 133.
 Schenker, Heinrich, 70. 73. 74. 83.
 Scheremetew-Orchester 127.
 Scherer, Fritz, 119.
 Scherer, Wilhelm, 101.
 Schering, Arnold, 40.
 Schick-Nauth, Paula, 63.
 Schickhard, Joh. Chr., 106.
 Schiller, Friedrich, 14. 208. 218. 256. 282. 355.
 Schilling, Gustav, 223. 238.
 Schillings, Max, 61. 63. 120. 190. 375.
 Schindler, Anton, 363.
 Schindling, Etienne, 183.
 Schink, Alfred, 48.
 Schinkel, Karl Friedrich, 20. 24.
 Schipper, Emil, 50.
 Schippers-Hol, Cor, 375.
 Schjelderup, Gerhard, 57.
 Schkolnik, Jenny, 253.
 v. Schleinitz, Freifrau, 135.
 Schlemüller, Hugo, 310.
 Schlesinger, Martin, 195.
 Schlesinger, Moritz Adolf, 195ff (Aus Richard Wagners erster Pariser Zeit. Sieben Briefe an M. Sch.).
 Schlesingersche Buch- u. Musikhandlung 196.
 Schlipf, Eugen, 256.
 Schlosser (Sänger) 132. 133. 140. 149. 151.
 Schlotke, Julius, 57.
 Schmedes, Erik, 50.
 Schmedes, Paul, 57.
 Schmid, Heinrich Kaspar, 116. 190. 259. 320 (Bild).
 Schmid, Richard, 58.
 Schmid-Hammerstein, Martha, 48.
 Schmid-Lindner, August, 125. 380.
 Schmidt, Felix, 116. 348.
 v. Schmidt, Hetta, 62.
 Schmidt, Leopold, 255. 370.
 Schmidt, Richard, 121.
 Schmieden, Alfred, 252.
 Schnabel, Artur, 52. 115. 184. 253. 352.
 Schnabel, Therese, 52.
 Schnedler-Petersen, Fr., 115.
 Schneider, Walter, 370.
 Schnitzler, Arthur, 178.
 Schnorr v. Carolsfeld, Ludwig, 246.
 Schober, Hans, 125.
 Scholander, Lisa, 190.
 Scholander, Sven, 190.
 Scholl, Franz, 121.
 Schöll, Hedwig, 62.
 Scholl, Maria, 185.
 Scholz, Bernhard, 361. 362.
 Scholz, Luise, 361. 362.
 Schönberg, Arnold, 76. 81. 87. 114. 115. 381. 382. 383.
 Schönebaum, J., 57.
 Schönleber, Philipp, 48.
 Schopenhauer, Arthur, 244.
 Schor, D., 62.
 Schot, Johanna, 378.
 Schott, Franz, 242.
 Schott, Ottilie, 113.
 Schott's Söhne, B., 176. 344. 345.
 Schramm, Hermann, 370.
 Schramm, Paul, 59.
 Schrattenholz, Leo, 51. 56.
 Schreck, Gustav, 122.
 Schreiber, Frieda, 113.
 Schreker, Franz, 113 („Das Spielwerk und die Prinzessin.“ Uraufführung in Wien). 180.
 Schrey, J., 108.
 Schröder, Else, 120.
 Schroeder, Richard, 117.
 Schröter, Joseph, 254.
 Schroth, Carl, 181.
 Schrötter, Marie, 183.
 Schubart, Chr. F. D., 167. 236.
 Schubert, Franz, 25. 54. 55. 56. 58. 59. 61. 114. 115. 117. 120. 121. 123. 124. 125. 127. 128. 163. 187. 188. 189. 190. 254. 361. 375. 376. 380.
 Schubert, Kurt, 53.
 Schubert, Oskar, 184. 376.
 v. Schuch, Ernst, 46. 57. 110. 120. 180. 377.
 Schüller, Eduard, 109.
 Schulz, Heinrich, 190.
 Schulz-Strelitz, Hedwig, 185.
 Schulz (Sängerin) 355.
 Schulze-Priska, Walter, 63.
 Schumann, Clara, 361.
 Schumann, Georg, 51. 60. 115. 253. 365.
 Schumann, Robert, 31. 32. 51. 52. 53. 54. 55. 57. 60. 61. 62. 64. 103. 117. 121. 122. 124. 126. 127. 158. 159. 163. 182. 184. 185. 188. 190. 230. 236. 361. 376. 380.

- Schumann-Heink, Ernestine, 369.
 Schunck, Elfriede, 62.
 Schünemann, Else, 120.
 Schuricht, Karl, 64. 187.
 Schurmann, J., 189.
 Schütz, Heinrich, 61.
 Schützendorf, Guido, 46.
 Schützendorff-Bellwidt, Alfons, 126.
 Schwartz, Josef, 348.
 Schwartz, Stefan, 384.
 Schwarz, Joseph, 52.
 Schwarz, Käthe, 190.
 v. Schwarzburg, Fürstin, 373.
 Schwegler, Gustav, 366.
 Schweitzer, Julius, 381.
 Schwendy, Otto, 62.
 Schwickerath, Eberhard, 125. 381.
 Scott, Cyril, 379. 381. 383.
 Scriabine, Alexander, 123. 127. 379.
 Scribe, Eugène, 8. 204.
 Sebal, Rosie, 180.
 Sebesi, Frl., 368.
 Sechiari, Pierre, 126.
 Seebach, Paul, 179.
 Seebe, Magdalene, 60. 110. 180.
 Seehofer (Sängerin) 133. 149.
 Seelig, Ludwig, 363.
 Seeling, Otto, 121.
 Seidel, Martin, 95.
 Seidl, Arthur, 384 (Bild).
 Seitz, Franz, 131. 132. 133. 147.
 Sekles, Bernhard, 62. 125.
 Sellin, Lisbeth, 180. 370.
 Seltmann, Adele, 183.
 Sembrich, Marcella, 111.
 Senatra, Armida, 117.
 Senfter, Johanna, 259. 320 (Bild).
 Senftleben, Johannes, 187.
 Senius, Felix, 53. 58. 115. 121. 125. 189. 253. 352. 375.
 Senius-Erler, Clara, 115. 121.
 Serato, Arrigo, 64.
 Seroff, Alexander, 34. 38. 134.
 Seward, Gladys, 115.
 Seydel, Carl, 181.
 Seyffardt, Ernst H., 63.
 Sgambati, Giovanni, 125. 188. 255. 344f (Zum 70. Geburtstag G. S.'s). 381. 384 (Bild).
 Shaïévitch, Wladimir, 55.
 Shakespeare, William, 28. 99. 181. 187. 352. 384.
 Shaw, Carlos Fernandez, 374.
 Shenawski, M., 62.
 Sherebtzowa, Anna, 127.
 Sibelius, Jean, 115. 116.
 Sickesz, Jan, 56.
 Siegel, C. F. W., 176. 256.
 Siegel, Hermann, 374.
 Siegel, Rudolf, 53.
 Siegenbach, P., 122.
 Siems, Margarete, 57. 110. 369. 377.
 Siewert, Hans, 60.
 Signale für die musikalische Welt 146.
 Silesius, Angelus, 125.
 Silha, Anton, 47.
 Siloti, Alexander, 126.
 Siloti-Konzerte 126.
 Simon, James, 116.
 Simon-Sawrymowicz, Alexandra, 121.
 Simons, Rainer, 50.
 Singakademie (Berlin) 115. 253.
 Singakademie (Leipzig) 188.
 Singakademie (Wien) 384.
 Singer, Kurt, 247.
 Singer, Richard, 116.
 Singeschulen, Breslauer, 377.
 Singverein, Neuer (Stuttgart), 63.
 Sinigaglia, Leone, 61. 121. 123. 380.
 Sistermans, Anton, 118. 252.
 Sitt, Hans, 379.
 v. Skopnik, Eva, 62.
 Slezak, Leo, 189. 254. 366. 367.
 Smetana, Friedrich, 51. 118. 368. 383.
 Söchting, Emil, 42.
 Société de musique sacrée (Antwerpen) 114.
 Société des nouveaux concerts (Antwerpen) 114.
 Somervell, Arthur, 124.
 Sontag, Henriette, 25.
 Soomer, Walter, 46. 180. 369. 373.
 Soot, Fritz, 61. 120. 122. 180. 369.
 Sorrèze, Jacques, 47.
 Spalding, Albert, 127.
 Spanuth, August, 383.
 Spencer, Eleanor, 189.
 Spencer-Curwen, J., 95.
 Spera, Lina, 116.
 Speranski, N., 61.
 Spiegel, Magda, 47.
 Spiering, Theodore, 59.
 Spies, Hans, 60.
 Spilka, Franz, 126. 383.
 Spitta, Philipp, 64.
 Spivak, Juan, 46.
 Spohr, Louis, 24. 133. 361. 362.
 Spontini, Gasparo, 24. 168. 246.
 Springer, Hermann, 319.
 Stadttheater, Düsseldorf, 108.
 Staegemann, Waldemar, 369.
 Standhartner, Joseph, 135.
 Stapelfeldt, Martha, 125.
 Starke, Ottomar, 180. 370.
 Stassen, Franz, 242.
 Staub, Victor, 59.
 Stavenhagen, Bernhard, 116. 121. 127. 260. 320 (Bild).
 Steen, Jan, 375.
 Stefan, Paul, 383.
 v. Stefaniai, Emeric, 53. 118.
 Stehle (Sängerin) 133. 149. 151.
 Stehmann, Johannes, 254.
 Stein, Fritz, 120. 260. 320.
 v. Stein, Heinrich, 244.
 Steinbach, Fritz, 59. 61. 114. 121. 184. 188. 352.
 Steiner, Franz, 61.
 Steinhausen, F. A., 42.
 Steinweg, Gertrud, 52.
 Stephan, Rudi, 260. 320 (Bild).
 Stephani, Alfred, 57. 120.
 Stephani, Hermann, 63. 102. 378.
 Stieber, Elsa, 183.
 Stiegler, Paul, 183.
 Stieglitz, Olga, 93. 95.
 Stockmarr, Johanne, 380.
 Stoeber, Emmeran, 125.
 Stoeving, Paul, 94.
 Stoewe, Gustav, 42.
 Stöger (Theaterdirektor) 242.
 Stöhr, Richard, 60.
 Stoltz, Eugenie, 59.
 Stolzenberg, Hertha, 109.
 Storck, Karl, 94.
 Straesser, Ewald, 59. 377.
 Stransky, Josef, 181.
 Strathmann, Friedrich, 184. 188. 375.
 Straube, Karl, 122. 261.
 v. Strauß, Edmund, 118.
 Strauß, Franz, 157.
 Strauß, Johann, 363.
 Strauß, Margarethe, 373.
 Strauß, Richard, 11. 12. 14. 41. 45. 47. 48. 49. 51. 57. 58. 62. 63. 87. 102. 108. 110. 112. 113. 114. 116. 119. 120. 121. 122. 123. 125. 127. 128. 157. 159. 181. 183. 185. 187. 189. 232. 315. 351. 352. 357. 358. 359. 371. 373. 375. 376. 377. 381. 383. 384.
 Strawinsky, Igor, 48. 49. 61.
 Streicher, Andreas, 363.
 Streichquartett, Böhmisches, 62. 63. 189. 376.
 Streichquartett, Brüsseler, 61. 63. 120. 121. 125. 126. 127.
 Streichquartett, Florentiner, 361.
 Streichquartett, Jenaer, 261.
 Streichquartett, Karlsruher, 188.
 Streichquartett, Münchener, 381.
 Streichquartett, Petersburger, 62.
 Streichquartett, Stuttgarter, 261.
 Streitenfels, Irene, 127.
 Striegler, Kurt, 60.
 Stronck-Kappel, Anna, 114. 121. 253.
 Studeny, Herma, 62.
 Stuhlfeld, Willy, 48.
 Suchow, J., 61.

- Sullivan, Arthur, 366.
 Supino, Olga, 53. 117.
 Supino, Umberto, 53. 117.
 Suter, Hermann, 114.
 Svendsen, Johan, 115. 126.
 Swertlin, Maxim, 117.
 Swoboda, Albin, 190.
 Sylva, Marguerite, 113.
 Symphoniekonzerte (Essen) 120.
 Symphoniekonzerte, Städtische (Aachen), 375.
 Symphonie-Orchester, Londoner, 123.
 Symphonie-Orchester, Neues (London), 123.
 Symphonie-Verein (Berlin) 56.
 Szamosi, E., 367.
 Szekelyhidy, Fr., 367. 368.
 Szell, Georg, 128.
 Szemere, A., 367.
 Szigeti, Joseph, 56. 61.
 Szulc, Joseph, 118.
 Szymanowski, Karol, 128.
 Tanejew, Sergei, 125.
 Tango, Egisto, 368.
 Tappert, Wilhelm, 152.
 Tarquini, Tarquinia, 369.
 Tartini, Giuseppe, 61. 108.
 Tasca, Pier Antonio, 108.
 Taubert, E. E., 52.
 Taubmann, Otto, 120.
 Taucher, Kurt, 179.
 Tausig, Karl, 362.
 Tausig, Paul, 363.
 Telmányi, Emil, 62. 184.
 Tercs, Gisella, 253.
 Tervani, Irma, 46. 180.
 Tester, Emma, 190.
 Tetrzzini, Luisa, 111. 369.
 Tetzl, Eugen, 95.
 Teyte, Maggie, 369.
 Theater für Musikdramen (St. Petersburg) 113.
 Thelen (Musikdirektor) 348.
 Thibaud, Jacques, 59. 119. 121. 379. 380.
 Thiel, Carl, 55.
 Thielmann, Willi, 320.
 Thiem, Kurt, 261.
 Thierfelder, Albert, 190.
 Thomas, Ambroise, 182.
 Thomassin, Désiré, 117. 259. 320 (Bild).
 Thomsen, Olga, 116.
 Thuille, Ludwig, 54. 122. 181. 259. 283.
 Tichatschek, Joseph, 242.
 Tiegermann, Ignaz, 122.
 Tiersot, Julien, 40.
 Tießen, Heinz, 55. 59. 118.
 Timothy, Miriam, 380.
 Tischer, Lilli, 52.
 Tissot, Rudolf, 110.
 Toller, Georg, 180.
 Tommasini, Luigi, 63.
 Tonkünstlerinnenorchester, Neues (Berlin), 115.
 Tonkünstlerkonzerte (Frankfurt a. M.) 58.
 Tonkünstlerverein (Dresden) 377.
 Tonkünstlerverein (München) 381.
 Tonkünstlerverein (Straßburg i. E.) 63.
 Toronyi (Sänger) 368.
 Tournemire, Charles, 375.
 Tovey, Donald, 124. 375. 380.
 Tränkner, Karl, 61.
 Trapp, Max, 117.
 Trillhase, C., 64.
 Trio, Kölner, 59.
 Trio, Mannheimer, 61.
 Trio, Neues (Stuttgart), 63.
 Trio, Rheinisches, 58.
 Trio, Russisches, 377.
 Trio, Ungarisches, 54.
 Triovereinigung, Berliner, 55.
 Triovereinigung (Braunschweig) 187.
 Tröger, Helene, 52.
 Tromp, Cornelis, 51.
 Trumbull, Florence, 116. 187.
 Trummer, Josef, 371.
 Tschakowsky, Peter I., 52. 54. 61. 62. 63. 114. 116. 118. 119. 120. 122. 123. 124. 125. 127. 188. 375. 376. 377. 379. 380. 381.
 Turgenjef, Iwan, 134.
 Tutein, Karl, 178.
 Typographia (Berlin) 54.
 Tyssen, Josef, 190.
 Ucko, Paula, 113. 127. 183.
 v. Uhde, Fritz, 128.
 Uhlig, Theodor, 159. 245.
 Ulbrig, Lisbeth, 49.
 Ulmer, Oskar, 259. 320.
 Ulmer, Willy, 124.
 Ulrich, Mara, 183.
 Unger, Max, 378. 384.
 Ungibauer, Max, 47.
 Urlus, Jacques, 48. 111. 372.
 Uzielli, Lazzaro, 59.
 Valentin, Marianne, 48.
 Valnor, Cécile, 125.
 Vas, Sandor, 127.
 Vecchi 378.
 Vecsei (Pianist) 126.
 Venczell, B., 368.
 Verbrugghen, Henri, 51. 62.
 Verdi, Giuseppe, 9. 46. 49. 58. 111. 113. 125. 178. 188. 255. 384.
 Verein der Künstler und Kunstfreunde (Wiesbaden) 64.
 Verein für Kammermusik (Braunschweig) 187.
 Verein für klassischen Chorgesang (Nürnberg) 382.
 Verein für klassische Kirchenmusik (Stuttgart) 63. 190.
 Verein, Kaufmännischer (Magdeburg), 61.
 Verein, Philharmonischer (Nürnberg), 381.
 Verein zur Förderung der Kammermusik (Moskau) 62.
 Vereinigung der Musikfreunde (Dresden) 57.
 Vereinigung für alte Musik, Deutsche (München), 62.
 Verlaine, Paul, 97. 189.
 Viardot-Garcia, Pauline, 134.
 Viëtor, Gertrud, 62. 63.
 Viëtor, Hilda, 62. 63.
 Villefrank (Theaterdirektor) 374.
 Viñes, Ricardo, 126.
 Visconti (Maler) 182.
 Vivaldi, Antonio, 106. 376.
 Vogel, Niel, 57.
 Vogelstrom, Fritz, 46. 179.
 Vogl, Heinrich, 131. 140. 149. 150. 151. 175.
 Vogl, Therese, 131. 133. 149. 151.
 Vokalquartett, Leipziger, 122.
 Vokalquartett, Stuttgarter, 120.
 Volbach, Fritz, 184. 185. 189.
 Volke (Dirigent) 377.
 Volkmann, Robert, 63.
 Volkschor (Berliner) 118.
 Volkskonzerte (Straßburg i. E.) 63.
 Volksoper (Wien) 50.
 Volks-Singakademie, Dresdener, 187. 253. 254.
 Voß, Otto, 119. 121.
 della Vrancea, Cella, 53.
 Waghalter, Ignatz, 109. 366.
 Wagner, Albert, 256 (Bild).
 Wagner, Cosima, 249.
 Wagner, Emil, 62.
 Wagner, Johanna, 248.
 Wagner, Minna, 240. 256.
 Wagner, Richard, 4. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 13. 15. 19. 26. 27. 34. 39. 41. 42. 46. 47. 48. 49. 52. 57. 58. 60. 61. 62. 63. 64. 98. 99. 100. 101. 102. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 119. 120. 121. 124. 126. 127. 128. 131ff (Die Uraufführung des „Rheingold“ in München im Jahre 1869). 152ff (Ein unbekanntes Instrumentalwerk W.s). 158ff (Der Charakter der Tonarten bei W. I.). 171ff (Drei unbekannte Schreiben R. W.s an Gustav Hölzel). 193ff (Von W. angeordnete Striche und Änderungen in

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 13 · ERSTES APRIL-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Keine Oper soll vom Gesichtspunkt der Poesie betrachtet werden — von diesem aus ist jede dramatisch-musikalische Komposition Unsinn — sondern vom Gesichtspunkt der Musik; als ein musikalisches Bild mit darunter geschriebenem, erklärendem Texte.

Franz Grillparzer

INHALT DES 1. APRIL-HEFTES

WILIBALD NAGEL: Der Weg der Oper. Randbemerkungen zu ihrer neuesten Entwicklung

OSCAR BIE: Weber

ALFRED EBERT: Der Stimmungsgehalt der Siebenten Symphonie von Beethoven

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Oscar Bie, Wilibald Nagel, Ernst Neufeldt, Ernst Rychovsky,
Georg Schünemann, Georg Kaiser, Hermann Wetzels, Ernst
Schnorr von Carolsfeld, Richard H. Stein, Jenő Kerntler

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Bremen, Brüssel, Dresden,
Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Köln, Königsberg,
Kopenhagen, Leipzig, London, Magdeburg, Mainz, Mannheim,
Moskau, München, Straßburg, Stuttgart, Wien, Wiesbaden

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Carl Maria von Weber, nach einer englischen
Lithographie von 1826; Theaterzettel der Uraufführung von
Webers „Oberon“; Titelblatt des Wohltemperierten Klaviers,
I. Teil, von Joh. Seb. Bach; Eine Seite aus dem Wohltempe-
rierten Klavier, I. Teil, von Joh. Seb. Bach; Arie aus „Orpheus
und Euridice“ von Gluck; Joseph Lanner, nach einer Litho-
graphie von C. Brandt

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tages-
chronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Viertel-
jahrsbanddecken à 1 Mk. Sammel-
kasten für die Kunstbeilagen des ganzen
Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch
jede Buch- und Musikalienhandlung, für
kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug
durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

DER WEG DER OPER

RANDBEMERKUNGEN ZU IHRER NEUESTEN ENTWICKELUNG
VON PROF. DR. WILIBALD NAGEL IN DARMSTADT

Vor einigen Monaten hat Alfred Kaiser in der „Rheinischen Musik- und Theater-Zeitung“ (Köln; Jahrgang 13, No. 41) einen längeren Aufsatz über „Das musikalische Schauspiel“ veröffentlicht, der eine große Anzahl schiefer und falscher Ansichten enthält und deshalb geeignet erscheint, die Stellung des Publikums zur Oper noch weiter zu verwirren. Will man Kaisers Versuch, mit seinem musikalischen Schauspiele der Bühne etwas Neues zu gewinnen, recht werten, so muß man sich die Entwicklungsgeschichte der Bühne, insbesondere das Verhältnis von Wort und Ton im musikdramatischen Gefüge, vergegenwärtigen. Der Weg sei hier mehr andeutend als in breiter Ausführlichkeit zurückgelegt.

Als die später „Oper“ genannte Form ums Jahr 1600 aufkam, suchten kunstbegeisterte Altertumsfreunde mit ihr die griechische Tragödie oder vielmehr etwas Gleichwertiges zum Leben zu bringen. Die gewaltig entwickelte vokale Polyphonie der voraufgegangenen Zeit hatte ein Mißverhältnis zwischen Wort und Ton ergeben; dieser war Endzweck geworden, das (Schrift-)Wort trat so sehr in den Hintergrund, daß sich das Tridentiner Konzil mit der ganzen Frage beschäftigen mußte. Des kirchlichen Zweckes der Tonkunst wegen, der eine dauernde Verstümmelung oder Unkenntlichmachung des Wortes nicht zulassen konnte. Sprachverworrenheit und Polyphonie: beides kann man auch als die negativen Wurzeln der Oper bezeichnen; als man dem Begriffe des Musikdramatischen nahtet, ergab sich als eine Hauptaufgabe, beide Erscheinungen auszuschalten. Dazu gesellte sich alsbald eine dritte, diese: eine besondere Art der Kantilene zu schaffen. Diese Forderungen erlagen bis zu einer gewissen Grenze der Praxis: in dem Augenblicke, in dem neben die Träger der Handlungen selbst Massengruppen auf der Bühne erschienen, stellten sich polyphone Gebilde, wenn auch solche stark modifizierter Art, von selbst wieder ein. Wie sich dies Verhältnis weiterbildete, ist für uns hier nicht von besonderer Bedeutung. Im allgemeinen sei nur bemerkt, daß sich das Chorwesen nur zum Teil im engen Anschlusse an den Kampf zwischen Oper und Drama entwickelt hat. Die weitere Ausführung sei einer besonderen Arbeit vorbehalten.

Der Ausgangspunkt der ganzen Form der Oper ist der: genaue musikalische Deklamation soll den Sinn des Wortes verständlich machen. Die Musik an sich kann, der Ansicht der Zeit zufolge, keine Empfindung voll ausdrücken; sie bedarf des stützenden Wortes, das die Grundlagen für die Empfindungsmomente und den Sinn der Handlung bietet. Damit war also

ein völliger Gegensatz zur kirchlichen Polyphonie gegeben: um ein Textwort rankte sich hier unter Umständen ein breites Zierwerk rein musikalischer Gedanken, das vom Worte nur die Grundrichtung des Empfindungsgehaltes erhielt. Durchmessen wir den langen Weg, den die musikdramatische Kunst von da ab bis zum Kunstwerke Richard Wagners zurückzulegen hatte, so sehen wir, daß Wagner fast auf dem entgegengesetzten Standpunkte anlangte: das Wort wird zwar als ein wesentliches vorangestellt; aber ihm wohnt nicht die Kraft inne, das Gefühlsmoment auszuschöpfen; dies kann erst die Musik tun.

Was die ersten, die Florentiner Begründer der Oper erreichten, war nichts, was wir an sich eine dramatische Musik nennen könnten. Ihr Verdienst war ein nahezu negatives: indem sie der Musik alles im Sinne des Dramas, d. h. des Verständnisses des Wortes Entbehrliche, also den Schmuck der ornamentalen Linie, die kunstvolle Stimmverflechtung nahmen, taten sie nichts weniger als die Musik dem Texte unterzuordnen. Indem aber das logische Satzgefüge der Dichtung bestimmte Einschnitte der Musik forderte; indem ferner sich nach und nach das Bedürfnis geltend machte, die zu betonenden Worte musikalisch zu unterstreichen, sei es durch harmonischen Aufwand, sei es durch Figurenwesen der Singstimme; indem weiterhin gewisse Vorstellungskreise nach malender Nachahmung durch die Musik riefen, wurde das ursprüngliche Verhältnis schon etwas zugunsten der Musik auf Kosten des Dramas als innerer Handlung verschoben. Selbstredend mußte das dramatische Moment in der Entwicklungsgeschichte der Oper jetzt vorerst mehr und mehr zurücktreten. Das, was die Musiksprache zunächst zu lernen hatte, war Ausbildung individueller Gefühlscharakteristik auf der einen, formale Ausbildung auf der andern Seite. Jene wurde durch die vom 16. Jahrhundert ab selbständige Bedeutung gewinnende Instrumentalmusik vornehmlich angebahnt und weiterhin entwickelt. In der Oper lassen sich die der Hauptsache nach zunächst kleinen Reflexe dieses Entwicklungsganges unschwer nachweisen; als bedeutendste Erscheinung bildete die Oper nunmehr die Form aus, in der die Träger der Handlung sich in der nächsten Zukunft vornehmlich äußern sollten, die Arie. Daneben muß man des Rezitativs gedenken, das besonders durch einige Venetianer eine wesentliche Vertiefung erfuhr und, sich vom trockenen Tone der Florentiner abkehrend, dem begleiteten Rezitativ Scarlatti's und Purcell's entgegenwuchs. Das Rezitativ, d. h. der Teil der Oper, in dem sich der eigentliche Fortschritt der Handlung vollzieht oder durch den sich dieser Fortschritt anbahnt, richtete sich ganz allmählich auf das charakterisierende Moment. Aber dieser Weg war überaus umständlich und führte häufig vom Fortschritte wieder rückwärts, so daß auch nach Auffindung des begleiteten, gewisse Szenen charakterisierenden Rezitativs das Secco-Rezitativ nicht nur nicht bedeutungslos

wurde, sondern sogar in hoher Geltung stehen blieb. Die Arie als die Trägerin der Gefühle der Handelnden erfuhr zunächst ihre Ausbildung nach der Seite der Schönheit der Linie, mit der ein Nachlassen der harmonischen Untermalungskunst Hand in Hand ging. Der dramatischen Wahrheit des Ausdrucks trugen die Komponisten nur in der Grundstimmung und auch da nicht unbedingt Rechnung. Ganz übersehen konnten sie den zugrunde liegenden Gefühlsgehalt der Arien-Texte nicht. Als nun aber das Zeitalter der Gesangsvirtuosen kam, fing das Ornamentale der Koloratur an, Gefühlsgehalt wie musiklogischen Sinn der Arien zu überwuchern: das Dramatische trat mehr und mehr zurück, die Sucht, reizvolle, angenehm-prickelnde, ohrenkitzelnde Musik zu schreiben, wurde das Grundprinzip des Schaffens, wenn nicht der Komponist sogar nur die Umlinien gab, die der Sänger mit eigenen Zutaten, je nach seinem besonderen Vermögen, umkleidete und verbräunte. Bei Alessandro Scarlatti ist dies noch nicht durchaus der Fall; seine Arien sind voll von charakteristischen Zügen.

Was die bis dahin verwendeten Stoffe betrifft, so überwiegt das Mythologische; auch Historisches macht sich bemerkbar, doch ist das meist nur Vorwand für schablonenhafte Aneinanderreihung fader oder pikanter Liebesgeschichten der Zeit und stereotyp gestalteter Intriguenspiele.

Im prinzipiellen Gegensatz zur italienischen stand die französische Oper. Nicht in der Melodik liegt ihr höchster Reiz, sondern in der Rhythmik. Liest man Lully's Opern z. B., so findet man eine ganz wundervolle Deklamation und erkennt einen überaus feinen Sinn für scharfe Zuspitzung: die Musik sollte dem Wortausdrucke dienen. Dessen Ideal war das rhetorische Pathos. Auf dem Grunde dieser durch Rameau nach der rein musikalischen Seite erweiterten Oper konnte Gluck weiterbauen, nachdem er den Mangel an dramatischer Schlagkraft des Ausdrucks der italienischen, die aufdringlich scharfe Betonung des dramatischen Ausdrucks der französischen Oper erkannt hatte.

Was sich bis dahin herausgearbeitet hatte, war in der Hauptsache dies: die opera seria und buffa der Italiener, die französische heroische (Hof-) Oper, die englische (Misch-) Oper Purcell's (eine Ausnahme ist sein „Dido und Äneas“, eine wirkliche Oper). Volkstümlicher Einfluß ließ sich da und dort bemerken. Jetzt gewann er weiteren Boden, das Singspiel entwickelte sich. Glucks Reform blieb von ihm unberührt, das Ideal edler Einfachheit kam ihm von der Antike zu. Immerhin gewann der Begriff völkisch begrenzten Kunstausdruckes Bedeutung für sein Schaffen. Sein Kampf für das Dramatische gegen das opernhafte Äußerliche und Blendende ward auch von Grétry gekämpft. Auch die Italiener standen nicht samt und sonders abseits. Man möchte vielleicht mit einem Scheine von Berechtigung sagen, daß Gluck vorzeitig seine Reform-Ideen äußerte, insofern seine Kunst trotz ihrer Vollendung doch einen immerhin bemerk-



baren Mangel an Sinnfälligkeit des Ausdruckes zeigt und textlich an ein uns innerlich nicht mehr stark berührendes Heroentum gekettet war; allein Gluck erschien, historisch betrachtet, doch gerade zur rechten Zeit, als nämlich die italienische Oper als Ganzes genommen zur bloßen Fratze künstlerischen Bildens geworden war. Seine, wie alle Kunst, blieb eben doch an ihre Zeit gebunden. Der Begriff der Vollendung wird zum Glücke niemals ein absoluter werden können.

Die sinnliche Ausdrucksfähigkeit zu steigern, die Formen zu weiten und den Weg anzubahnen, auf dem die Verknüpfung der einzelnen Nummern der Oper zur Szene geschehen könne, die Ausdrucksstärke des Orchesterklanges durch Vermehrung der malenden Mittel zu heben, war im wesentlichen Mozart vorbehalten. Er blieb in mancher formalen Beziehung an die Italiener gekettet, überragte sie aber durch die scharfe dramatische Zuspitzung des Einzelausdruckes, durch Reinheit und Tiefe des Empfindens, durch wunderbares Gestaltungsvermögen. Fragt man sich, wie sich bei ihm Wort und Ton verhalten, so wird man sagen dürfen, daß durch die Vorherrschaft der formell abgeschlossenen Musikstücke, weil in ihnen jeweilen nur ein Stimmungsmoment als das bestimmende erscheint, und weil der Fortgang des Dramas sich im Rezitativ oder im Dialog vollzieht, das dramatische Element zwar keineswegs unterbunden, so doch nicht immer genügend scharf ausgedrückt erscheint. Man kann also tatsächlich hier von einem Mißverhältnisse von „Oper“ und „Drama“ sprechen — bis zu einem gewissen Grade freilich nur, denn die Stimmung der Arien und Ensembles ist überall aufs schärfste und schönste getroffen. Aus allem dem nun den Vorwurf abzuleiten, die ältere Opernform sei gewissermaßen nur der Vorwand gewesen, eine Reihe konzertierender Sätze im Zusammenhang auf die Bühne zu bringen, ist mit Rücksicht auf Mozart geradezu lächerlich: die Geschichte der Oper kennt freilich manches Werk, bei dem das Publikum jahre- und jahrzehntelang den verworrensten Unsinn („Robert der Teufel“, „Troubadour“) geduldig in Kauf nahm, — der Musik wegen. Doch kann auch nur Parteifanatismus verkennen, daß diesen Werken in der Musik dramatische Kräfte innewohnen; um sie freilich zu erkennen, ist es nötig, den dogmatisch eingezäunten nationalen Standpunkt aufzugeben und zu begreifen, daß auch eine Melodie an sich dramatischen Ausdruck haben kann.

Derlei Anschauungen werden neuerdings damit begründet, daß man sagt: die Musik in der Oper darf gar nicht Selbstzweck sein; sobald es sich um ein dramatisches Spiel handelt, ist eben das Drama die Endabsicht und alles muß sich ihm unterordnen. Diese Ansicht stützt sich auf Wagners Theorien, die von Wagners eigener Musik jedoch auf das allerentschiedenste widerlegt werden. Der Begriff der „Allkunst“ ist nur ein theoretisch haltbarer: das Seelenleben der Wagnerschen Personen

findet durch den Wortausdruck nur einen kleinen, durch das Melos einen weiteren und durch die stützende symphonische Orchestermusik seinen eigentlichen und abschließenden Ausdruck; der szenischen Zutaten, der Gesten der Spielenden bedarf einer, um die Werke innerlich mitzuerleben, gar nicht. Nein, wo immer Musik ertönt, sei sie vom Worte losgelöst, sei sie mit ihm verbunden, ist sie zuerst sich selbst Zweck, dem sich in der Oper ein dramatischer Zweck eint. Dieser kann nur mehr oder weniger stark betont erscheinen, nie aber zur letzten Absicht des Kunstwerkes werden. Was bewirkt denn die Höhepunkte der Dramatik bei Wagner? Nur die Musik. Und so ist es bei jedem anderen Komponisten auch und immer gewesen.

Man hat, da Beethoven die Oper formal nicht weit über die Mozarts gefördert hat, in der Gegenwart ein die Wirkung des „Fidelio“ auf die „gebildeten modernen Hörer“ geradezu vernichtendes Moment im Dialoge der Oper finden wollen. Die Anschauung ist aus dem Bestreben, das erhabene Werk „stilreiner“ und realistischer zu machen, entstanden. Ist es a priori nicht einmal Unsinn, wenn im gewöhnlichen Leben Einer seine Gefühle abwechselnd singend und sprechend äußern wollte, so ist das im Kunstwerke, das ein höheres Leben ausspricht, ganz und gar nicht der Fall. Die Richtung auf Widerspiegelung des realen Lebens durch die Opernbühne vollzog sich in der nachklassischen, durch die ältere Romantik gekennzeichneten Periode nur ganz langsam aber folgerichtig. Am Ziele dieses Weges sind wir wohl heute angelangt. Zunächst ist von Realität der Erscheinungsformen in diesem Sinne freilich noch durchaus nicht die Rede. Denn in der ersten Zeit der Romantik gelangte zunächst die Naturnachahmung durch die Musik zur Ausbildung, und die Träger der dramatischen Handlungen wurden lokal und zeitlich bestimmt. „Don Juan“, „Leporello“, „Donna Anna“, „Zerline“, „Sarastro“, „Fidelio“ sind musikalisch nicht lokal begrenzt in ihrem Ausdrucke, sondern tragen die Züge der musikalischen Weltsprache der Zeit; Papageno ist Deutscher durch die Liedform des 18. Jahrhunderts, wie es im deutschen Singspiele und Gesange herrschte; die wenigen Türkismen der „Belmonte und Constanze“-Musik ändern gleichfalls am allgemeinen Habitus der Oper nichts. An die Stelle der allgemein menschlichen Charaktere trat nun die ausgesprochene Lokal- und Nationalfarbe („Freischütz“, „Euryanthe“, „Oberon“ usw.), etwas, das sich durch die Tätigkeit der Neuromantik mehr und mehr verfeinerte und zum klanglichen Experimente hinüberleitete, das nun auch für die Oper ausschlaggebend wurde. Hier mehr, dort weniger. Man denke an Meyerbeer („Hugenotten“), an Boieldieu („Weiße Dame“), Auber's „Stumme“. Die alten Formen blieben noch bestehen, begannen aber sich zu strecken und allmählich zur Auflösung resp. Umgießung vorzubereiten. Auch die große Oper der Franzosen

machte einen Schritt auf die realistische Wahrheit des Opern-Ausdruckes mit, indem sie einmal dem Pompe von Festzügen huldigte, deren Pracht zur Anlockung der Massen diente, ferner dadurch, daß sie große Volksbewegungen in den Mittelpunkt der dramatischen Geschehnisse rückte. Die ganze Gestaltung freilich bot nur ein Zerrbild des wirklichen Lebens. Damit waren allerlei Überraschungen und Blendwerk gewonnen, eines aber trat ganz zurück: das typisch Menschliche, das wir in der Kunst besitzen müssen, ohne das die Kunst eben aufhört, Kunst zu sein. Man soll das Kind nicht mit dem Bade ausschütten: nicht jede Gestalt Meyerbeers etwa ist wie in einem Hohlspiegel verzerrt anzuschauen. Dieser geniale Meister, genial trotz allen Geschwatzes einer durch Parteivoreingenommenheit bestimmten und bestimmbaren Zeit, hat viele Personen von Fleisch und Blut geschaffen. Vielleicht war sein Sensationsbedürfnis mehr noch die Folge seiner Abhängigkeit von Scribe und dem Wirrwarr der großen Oper als eine natürliche Anlage. „Rasseneigentümlichkeiten“ hier anzuführen ist im Hinblick auf führende jüdische Künstler der Gegenwart mehr als töricht.

Mit der Absicht, Meyerbeer zu übertrumpfen, schrieb Wagner seinen „Rienzi“. Dann kam für ihn die Zeit völliger Abkehr von dieser Richtung und die emsige praktische und theoretische Verfolgung von Ideen, die im „Musikdrama“ gipfelten, in dem die Musik seiner Absicht nach Mittel zum dramatischen Endzwecke wurde. Wagner war da über seine Kunst selbst im Irrtume, wie er denn auch trotz der Ablehnung des Begriffes der „Oper“ für sein eigenes auf die Allkunst gerichtetes Schaffen nie aufhörte zu verlangen, er wolle nur als Musiker gewürdigt werden. Wenn Wagner in seinem Musikdrama das rein Menschliche suchte, so war ihm auf diesem Wege die Absicht zwar durchaus ernst; aber der volle Erfolg war ihm da nicht beschieden. Seine Vertreter des reinen Menschentums sind nicht selten nur Spielball eines Schicksals oder von Schicksalsverkettungen, die wir nicht anerkennen können. Indem er aber, ohne zu wissen, wie wenig sich ihm oft die Ketten lockerten, die ihn an die Vergangenheit, an die organische Entwicklung seiner Kunst banden, dem bloßen Formelwesen den Krieg erklärte und spezifische Mittel der alten Oper wie den Chor aus Gründen bloßen Musikmachens zurückdrängte (im „Parsifal“, in den „Meistersingern“ hat der Chor eine dramatische Berechtigung), arbeitete er der realistischen Ausgestaltung der Oper, die sie von da an immer mehr verfolgte, vor. Ansätze zu dieser Wirklichkeits-Nachahmung waren zwar schon dagewesen: allein in der Hamburger Oper hatte das Treiben der unteren Stände doch immer nur mehr einen episodischen Charakter gehabt, und in der Oper Mozarts, soweit sie hier in Betracht kommt, also „Figaros Hochzeit“ vor allen, war gerade das politische, das sozusagen aktuelle Moment, das dem dichterischen Vorbilde, Beaumarchais’

Lustspiele geeignet hatte, weggefallen. Die „große Oper“ hatte vollends kein Wirklichkeitsbild geboten.

Wir haben diesen Weg nun zu verfolgen. Die Anfänge der Ausbildung des Klangwesens erfolgte durch Weber in Deutschland, durch G. Kastner und Berlioz in Frankreich. Der aufs feinste zugespitzte Klang erst ermöglichte eine tatsächliche Wirklichkeitsnachahmung. Der Bewegung in der Musik läuft eine andere in der Poesie parallel. Aber die Dichtung kam viel früher dazu, ein bestimmtes Programm literarisch zu formulieren. Es ist dies 1827 geschehen, als Victor Hugo seinen „Cromwell“ erscheinen ließ, dem er die berühmte Préface beigab: „Nicht das Schöne, das Wirkliche ist Aufgabe der Poesie, und dies Wirkliche ist eine Verbindung des Grotesken mit dem Erhabenen.“ Man weiß, wie diese Anschauung zu einem Freibriefe für den Kult des Häßlichen und Abscheulichen in der Ästhetik, des Lasters in der Ethik wurde. Bis die Oper diese Thesen ergriff, verging freilich noch einige Zeit, und Berlioz selbst war, so sehr er das Groteske wie das Erhabene liebte, doch weit entfernt von einem Kult des Häßlichen an sich. Liszt hatte, von seiner Dirigententätigkeit abgesehen, zur Oper kaum direkte Beziehungen, und Wagner verfolgte sein eigenes Programm, das sich erst allmählich klar herausstellte.

In Italien wirkten Formalismus und Sinn für die süße Kantilene in Donizetti und Bellini in voller Stärke, und erst in Verdi's Musik machte sich realistischer Drang rhythmisch und melodisch geltend; aber zu einer wirklichen Absage an die Kunst der Vergangenheit kam er erst im spätesten Alter, als ihn Wagnersche Einflüsse trafen. Ein eigentliches Manifest, ein Programm der neuen Wirklichkeitskunst erschien erst mit Leoncavallo's (geb. 1858) „Pagliacci“: der Bajazzo spricht als funkel-nagelneue Weisheit aus, daß das verkündet werden müsse, was der Dichter wirklich gesehen, erlebt habe. Das war um dieselbe Zeit, als in Deutschland im Anschlusse an Zola's Realismus die „Revolution in der Literatur“ ausbrach. Was in Italien an Widerwärtigem, an Häufung von Groteskem, Scheußlichem und durch eben diese Häufung geradezu Albernem und psychologisch Unhaltbarem in der Oper geschaffen wurde, von Mascagni's „Cavalleria rusticana“ an (ist es ein Zufall, daß der Titel an Victor Hugo's „Hernani ou l'honneur castillan“ anklingt ?) bis in die Gegenwart hinein, das haben wir nur zum Teil schaudernd selbst miterlebt. „Verismus“ wurde das Schlagwort, das die Welt eroberte und zum Teil heute noch in seinem Banne hält. Aber die Musiker konnten abermals eines zu ihrem eigenen und zum Glücke des Publikums nicht vergessen: daß sie eben doch Musiker waren und so ihren Theorien zum Trotze die der Musik von Natur eignenden Gesetze nicht ganz außer acht lassen konnten. Was sie auch an brutaler Wirklichkeitsnachäffung erstrebten: bei Mascagni, bei Puccini finden sich reinste musikalische Linien in Hülle und

Fülle. Die Klangspekulation vermochte den angeborenen Sinn für melodische Schönheit nicht totzuschlagen. Auch die alten Formen erwiesen sich immer wieder als von unverwüstlicher Lebenskraft. Daß sie immer geschickt angebracht wären, kann nicht behauptet werden, wie denn überhaupt (wenn auch nicht in allen veristischen Opern) ein Mißverhältnis zwischen der (im Sinne des naturalistischen Dramas) dramatischen Wahrheit und der Musikform klafft.

Dies beginnt man neuerdings stärker zu empfinden. Die Allgemeinheit freilich bringt dem veristischen Spektaculum eine vorderhand immer noch wachsende Teilnahme entgegen, und auch Komponisten von Geschmack und Können wie Wolf-Ferrari geraten, wie es wenigstens scheint, immer mehr in diese Richtung hinein.

In Deutschland wirkte selbstredend Wagner am stärksten nach; die große Zahl seiner Epigonen brachte nicht ein einziges Werk von Lebenskraft zuwege. Folgerichtig schloß sich an die Ausnutzung der germanischen Mythe und des Heroenzeitalters die Nutzbarmachung der Sagen- und Märchenwelt. Daß hier die Komponisten, vor allen ihr Prototyp Humperdinck, einen auf die Dauer geradezu lächerlich erscheinenden Abstand der naiven Dichtung von der raffinierten orchestralen Untermalung schaffen mußten, war fast selbstverständlich, da die Musiker immer noch nur unter dem Zeichen der Massenwirkung arbeiteten, von der allein sie die künstlerische Seligkeit erhoffen. Jede Erscheinung im Leben hat einen Grund. Wo steckt die metaphysische Begründung dieser? Offenbar in der Suggestivkraft des protzigen Schlagwortes der „psychologischen Vertiefung“, die dem Kunstausdrucke not tue, und sodann in dem Umstande, daß die musikalische Phantasie der Komponisten an sich flügelahm geworden ist. Beides läßt sie an das einzelne des Ausdrucks und insbesondere an die malerischen äußeren Momente immer wieder ihre hauptsächliche Kraft setzen.

Man wendete sich vom Märchen ab. Opernstoffe allgemeinerer Art wurden ergriffen und die Form der Konversationsoper gefunden, eine Gattung, in der sozusagen jedes Wort, jeder Satz, soweit er einen neuen Sinn, eine neue Situation bietet, durch eine entsprechende Musik illustriert wird und Vorgänge des realen Lebens den Inhalt des Ganzen abgeben. Hinneigung zum Verismus der Italiener war dabei nicht selten, wie in d'Albert's „Tiefland.“ Auch hier blieben musikalische Formen von früher an ihrer alten Stelle, das Orchester behielt seine führende „psychologische“ Rolle bei. Das gleiche ist der Fall in Opern wie dem neuerdings viel genannten „Oberst Chabert“ v. Waltershausens, in dem das Orchester nahezu alles bedeutet.

Wie steht es um die dichterische Sprache dieser Werke? Wenn man sich der schauerhaften Plattheiten des Textes z. B. zur „Cavalleria“, ferner der Unterhaltung über Koffer und andere Dinge, über Testamentssachen

bei Waltershausen usw. erinnert, so kann man, ohne Widerspruch fürchten zu müssen, behaupten, daß derlei Gegenstände die musikalische Phantasie unmöglich anzuregen geeignet sind. Und das ist denn auch reichlich der Fall, wie jede der hierher gehörenden Opern zur Genüge beweist. Hier ist tatsächlich ein viel größeres Mißverhältnis zwischen Wort und Musik als im Seccorezitativ der alten Oper, in dem ja durchaus nicht immer nur die den Fortschritt der Handlung bedingenden Sätze, sondern auch die für das dramatische Geschehe gleichgültigen Worte untergebracht waren. Wird, wie in der modernen Oper dieser Art, für das Gleichgültige und Nebensächliche derselbe Aufwand von Harmonik und Rhythmik gebraucht, wie für Stellen ausbrechender Leidenschaft oder für lyrische Ruhepunkte usw., so heißt das, das ganze Werk in unökonomischer und vom ästhetischen Standpunkte aus lächerlicher Weise ausgestalten. Gewiß empfinden die Komponisten den Einfluß dichterisch anregender Stellen und suchen hier vertiefte Farbengebung zu erreichen. Aber dies geschieht fast immer in der aufdringlichsten Weise, klanglich so potenziert, daß doch kein rechtes Verhältnis zur Wichtigkeit der Vorgänge auf der Bühne erreicht wird, die ihrerseits, weil das Wort im Tongewoge verschwindet, nur selten klar verstanden werden. Von der Wagnerschen Theorie der Verknüpfung der einzelnen Szenen zu einem Gesamtorganismus, dessen die einzelnen Teile verbindenden Gelenke die leitenden Motive sind, ist man so immer mehr zurückgekommen: maßgebend ist das einzelne Moment, ganz wie in der alten Oper die einzelne Nummer es war, nur daß an Stelle der Ganzschlüsse dieser hier mannigfache Übergänge treten. Was ist das Resultat dieser Musik? Nichts als ein kaleidoskopartiges Aneinanderreihen einzelner Stimmungsmomente, die an sich, wie bei Eugen d'Albert z. B., sehr hübsch und sehr treffend im Ausdrucke sein können, aber auch gar oft etwas zeitigen, das gerade bei ihm auffällt: Mangel an psychologischer Wahrheit, insbesondere auch in der Instrumentation. Das ließe sich im einzelnen nur durch eine eingehende Untersuchung darlegen. Sehen wir davon ab. Es ergibt sich aus dem Gesagten abermals ein starkes Überwiegen der Musik über das Wort, das im ganzen der Rede des Tages gleicht und nicht Veranlassung zu formell abgerundeten Musikstücken bieten soll.

Die Opern von Richard Strauß lassen erkennen, wie dieser Meister großen technischen Könnens, glänzendster Orchesterbehandlung und raffiniertesten Anempfindungsvermögens je länger je mehr an musikalischer Erfindungskraft eingebüßt hat, wie er, von Wagner ausgehend, zu immer stärkerer Absage an ihn gelangte, um im „Rosenkavalier“ und der durch geschickte Reklame zu einem Scheinerfolge gebrachten „Ariadne auf Naxos“ in einem Kompromiß zwischen alter Form und moderner Ausdruckskunst zu enden. Griff Wagner dazu, die Dichtung mit Rücksicht auf die Musik möglichst zu beschränken, so wählte Strauß zum Teil Dichtungen, die an



sich bühnergemäß sind. Es wäre also wohl zu verstehen gewesen, wenn er die Musik, wenn auch gerade nicht hinter dem Worte zurücktretend, so doch mehr, als er es tat, ihm koordiniert gehalten hätte. Auch bei ihm, dem Ausdrucksmusiker par excellence, macht sich aber doch auch das Bedürfnis geltend, sich in der ihm gemäßen Sprache rückhaltlos zu äußern, d. h. das Wort nur als Gerüst für die Entwicklung der musikalischen, aus der jeweiligen malerischen und szenischen, der gedanklichen oder psychischen Sphäre erwachsenden Gedanken zu benutzen. Das Resultat ist ein gewaltiges Überwiegen der Musik über die Dichtung.

Man wird, wenn man später einmal die Summe von Straußens Tätigkeit wissenschaftlich leidenschaftslos ziehen wird, klar nachweisen können, wie die Sucht, das Kunstwerk verwickelter und verwickelter zu gestalten, ihm die vornehmlichste Triebfeder des Schaffens als orchestraler und Opernkomponist war. Diese Sucht nahm auch dann nicht ab, als er sich prinzipiell dem älteren, formal geschlossenen Opernwerke wiederum mehr näherte. So bildet denn die vorläufig letzte Oper „Ariadne auf Naxos“ ein Werk, das man nicht anders als eine Unsumme innerer Widersprüche heißen darf, eine Schöpfung, die Vertracktestes an harmonischen Folgen, holprig häßlicher und oft charakterloser Instrumentation und schönster Stellen bietet, die kurze Formgebilde neben solche äußerster Dehnung setzt, wohl Pathetisch-Ernstes in glückliche Verbindung mit Grotesk-Komischem zu bringen weiß, aber durch Überladung des Stoffes mit riesigem, und in der Hauptsache konstruktiv gestaltetem und erklügeltem Musikballast kein rechtes Verhältnis der einzelnen Faktoren des Werkes zu Wege bringt.

Es ist begreiflich, daß sich gegen die ganze Richtung nicht bloß theoretische Opposition erheben mußte. Gegen sie, gegen die Entwicklung unseres Opernwesens überhaupt. Man könnte auch die von allerhand geistreichen, harmonischen Schrullen und antigrammatischen, zuweilen recht kindlichen Quertreibereien lebende Oper Debussy's hier auch anziehen. Lassen wir sie bei Seite. Druck erzeugt Gegendruck. In der modernen Oper schlägt trotz allem Gerede von der Wichtigkeit des Dramas die Musik das Drama fast tot. Es ist zu viel Musik, die wir hören, also muß die Musik auf ein bescheideneres Maß und dahin gebracht werden, wieder mehr von der großen Menge assimiliert zu werden. Der den Gedanken neuerdings formulierte, war Alfred Kaiser.

Wie ist er, von dem zwei Werke, „Stella maris“ und „Theodor Körner“, bis jetzt bekannt wurden, zu dieser Stellung gekommen? Er selbst spricht sich darüber in dem oben schon angeführten Aufsatz in der Rheinischen Musik- und Theater-Zeitung aus. Die Oper, meint Kaiser, hat natürlicherweise mit dem ursprünglichen „dramma per musica“ nichts mehr gemein. In diesem sollte die Musik die Dienerin des Dramatischen

schlechtweg sein. Aber es entwickelte sich dann die „Oper“, in der für den dramatischen Zweck kein Platz war. Kaiser will nicht entscheiden, ob sie Existenzberechtigung habe, findet es aber begreiflich, daß moderne Komponisten für ihre Werke diese Bezeichnung ablehnen. Man könnte schon da mancherlei Bemerkungen machen, vor allem die: Kaiser übersieht, aus welchen Gesichtspunkten heraus die Florentiner zur Idee ihres „dramma per musica“ kamen, und das andere: daß die ganze Geschichte der Oper einen fortwährenden Widerstreit zwischen „Oper“ und „Drama“ erkennen läßt. Auch wenn er weiter behauptet, der erste, der sich gegen die „Oper“ aufgelehnt habe, sei Wagner gewesen, so ist das falsch; nicht nur Lully, Grétry und Gluck sind da zu nennen, sogar unter den Zeitgenossen Glucks gibt es italienische Komponisten, die für die Forderungen des Dramas eintraten. Aus mancherlei Gründen ist es unangebracht, von Wagner zu behaupten, er habe das Drama als Endzweck auch in seiner Musik betrachtet. Wie er theoretisch forderte, Musik und Dichtung müßten auf alles verzichten, was nur dem Kennerohre verständlich sei, praktisch aber eine Unmenge satztechnischer Probleme schuf, die das höchste an Kunstverständnis verlangen; wie er theoretisch der Auflösung der überlieferten Formen das Wort redete und als praktischer Musiker immer wieder erkennen läßt, daß auch ihn die alten Formbegriffe nicht loslassen (weil sie ein der Musik Naturnotwendiges sind), so lehrte er wohl die Unterordnung der Musik unter den dramatischen Zweck seines Spieles, bewies aber, daß in seinem Drama die Musik eben doch die Hauptsache sei. Wäre dem nicht so, wie würden wir uns endlose Wagner-Konzerte (sogar auf dem Klaviere; man denke an Franz Fischer und andere Partiturspieler) gefallen lassen! Wie dem aber auch immer sei, eine andere Bemerkung Kaisers ist richtig, daß die auf Wagner folgenden Tondichter den Schwerpunkt der Musik in der Oper immer mehr ins Orchester verlegt haben, so daß dessen Behandlung allmählich wie ein (meist unerfreuliches) Virtuosenstück erscheint. Aber warum wird die moderne Orchestertechnik auf die Länge einem ästhetisch empfindenden Ohre unerträglich langweilig? Die Frage beantwortet Kaiser nicht. Meines Wissens war Brandes der erste, der einmal als Kennzeichen fast aller unserer Lebensäußerungen die Massenwirkung nannte. In der Musik spielt sie seit Berlioz, Liszt und Wagner eine immer mehr gesteigerte Rolle, und in der Tat ist sie heute auf dem Gipfel des Möglichen angelangt, es sei denn, daß man noch Gewehre und Kanonen, Eisenbahnzüge und andere schöne Dinge wie künstliche Bergstürze, Erdbeben usw. für Oper und Konzertsaal mobil machte. Der Begriff der Massenwirkung gilt übrigens auch da, wo die Musik nichts äußerliches malen soll, sondern sich in die tiefsten Tiefen mystischer Spekulation verliert. Diese ausgeklügelten Masseneffekte an dynamischen, an harmonischen Wirkungen müssen schließlich ermüden. Kein Mensch

kann ausschließlich von Reizmitteln leben. Das gilt für unser animalisches, wie für unser psychisches und ästhetisches Leben. Diesen Grundsatz verkennen, heißt nichts anderes, wie eine bedenkliche Geistesarmut oder aber lächerlichen Größenwahn kundtun. Erst wenn unsere Kunst wieder anfängt, ein menschliches Gesicht zu bekommen, wird sie wieder beginnen, in der Seele des Volkes zu wurzeln. Heute schreiben die meisten Musiker nicht für, sondern gegen das Volk, weil sie in Unkenntnis über die Aufgaben der Kunst selbst sind. Wer die Geschichte der Künste kennt, wird wissen, wie immer auch in deren Leben auf den Wellenberg das Tal folgt. Wenn eine Richtung ihre Höhe erklimmt, setzt eine andere ein, die sich allmählich vorbereitete. Nachdem in der modernen Oper das Orchester nach und nach jedes psychologische Interesse auf sich gelenkt hatte und die Träger der Singstimmen zu wenig mehr geworden waren als zu Personen, die in schlecht faßbaren Intervallen rhythmische Gänge zusammenstottern — Strauß, d'Albert u. a. sind da zum Teil auszunehmen —, die an sich auch nicht die mindeste Teilnahme mehr zu erregen vermögen, hat sich nun im musikalischen Schauspiele Kaisers dagegen eine prinzipiell neue Richtung erhoben, deren Wirksamkeit man freilich erst längere Zeit wird abwarten müssen. Uns geht hier besonders das an, was Kaiser als Theoretiker von dieser „seiner“ Erfindung sagt.

Das musikalische Schauspiel Kaisers bietet einen vorzugsweise seelischen Konflikt, der insofern nicht tragisch ist, als keine Notwendigkeit vorzuliegen braucht, den Helden untergehen zu lassen. Es gibt den seelischen Gefühlen durch seine Musik Ausdruck, die dem trockenen Worte Farbe verleiht; dadurch wird erst das Wort und seine „Meinung“ dem Hörer näher gebracht. Das alles haben wir, meine ich, schon hundertmal gehört. Aber dieses generelle Programm erfährt eine spezifizierte Ausführung. Zunächst ist die Stoffwahl eine andere wie die für „Oper“ oder „Drama“: Ritter, rührselige Troubadours, Zigeuner und Stierfechter, Weiber mit langen blonden Haaren (!), der Sang von ewiger Liebe und Treue und andere „Mache“: kurz alles das, was in der Oper die „Güte“ des Stoffes ausmachte, ist bei Kaiser Nebensache (nebenbei gesagt: eine köstliche „Kritik“ anderer Richtungen!); diese Stoffe und Gestalten sind nicht gerade ausgeschlossen — Gott sei Dank! — dürfen aber nicht ausschlaggebend sein. Jetzt wissen wir, was an „Don Juan“, was an „Fidelio“, an den „Meistersingern“, was an „Carmen“ daran ist! Was waren wir doch für Toren, daß wir uns bisher von den Vorgängen in diesen Werken erschüttern, erheben und erbauen ließen . . . Selbstredend sind auch Riesen und Götter, Feen und Gnomen ausgeschlossen: was das musikalische Schauspiel uns bietet, sind Menschen des Alltags, Menschen, die im Denken und Fühlen uns und unserem Zeitgeiste entsprechen. A priori zweifle ich freilich, daß Theodor Körner, der Schiller-Epigone, den Herr

Kaiser für das musikalische Schauspiel verzeitgeistigt hat, unserem Fühlen und Denken sehr entsprechend sein wird. Ich meine vom ästhetischen Standpunkte aus selbstredend . . .

Eine einfache, natürliche, schlichte, wahrhafte (!) Handlung in einfacher Sprache und Musik. Gut. Indessen: Musik, die sich genau an das Wort schmiegt und jeden äußeren Effekt (auf der Bühne!), vor allem den rein musikalischen meidet, diese Musik wird recht herzlich armselig und öde werden. Aber der Komponist Kaiser straft wohl den Theoretiker Lügen . . . Die Deklamation soll gleichfalls einfach und ungekünstelt sein, die Orchestration darf keinen Farbenklang um seiner selbst willen bieten (also immer noch mehr psychologische Vertiefung): alles muß im dramatischen Vorgange seine Begründung finden. (Wo bleibt der arme Wagner?) Die Singstimmen seien sanglich (das geht gegen Wagner und die Modernen) und gegenüber dem Orchester selbständig. Also: das musikalische Schauspiel ist dem „reellen“ (Kaiser meint wohl real. Wie sagt doch Onkel Bräsig von den Fremdwörtern?) Leben entnommen, seine Musik der Handlung untergeordnet. Einfach und schlicht sind die Mittel seiner Ausführung. Es steht gleich weit ab vom Virtuositentum der alten Oper wie von der Brutalität des Verismus und dem Pathos des Musikdramas. Es erstrebt ein modernes, demokratisches, von der Menge assimilierbares Kunstwerk zu sein und erscheint demnach, Kaisers Ansicht zufolge, berufen, die Menge vom Blödsinn des Kino und anderen Schädlingen zu retten. Daß hier neben schiefen Gedanken gute mitlaufen, soll nicht verkannt werden.

Kaiser verlangt „Wahrheit“, um sein Postulat in eine Formel zu bannen. Er meint Lebenswirklichkeit und übersieht dabei, daß ein Kunstwerk, in dem Wort und Ton einen natürlichen Bund eingehen, schon um deswillen nie bedingungslos „veristisch“ sein kann. Aber sehen wir ihm das nach. Lebenswirklichkeit. Die Florentiner wollten dem Worte die Präponderanz im Musikdrama geben, aber die Musiker vergaßen ihren Kontrapunkt nicht und erfüllten doch die Vorbedingungen zur Arie. Gluck wollte, ehe er komponierte, vergessen können, daß er Musiker sei und schuf seine Reformopern voll herrlicher dramatischer Musik, die auch den Gesetzen der Schönheit gehorcht. Wagner glaubte, der Formen ledig zu sein und ward ihrer doch nicht frei; er stellte das Drama voran und schrieb doch Siegmunds „Liebesgesang“ und das „Meistersinger“-Quintett, von anderem zu schweigen. Eben weil im Musikdrama das Drama niemals der Endzweck sein kann, höchstens ein vorspringender Nebenzweck neben der Musik selbst. Es hat einmal eine innigste und doch ganz äußerliche Verbindung von Musik und Wort gegeben, in der humanistischen Zeit, als das Metrum Horazischer Oden rhythmisch-tonliche Wiedergabe fand. Das ist die einzige Möglichkeit, bei der man davon sprechen könnte, daß



Musik, d. h. in diesem Falle Verbindung von Wort und Ton, nicht Endzweck sei. In jedem anderen Falle muß die Musik irgendwie überwiegen — oder aber sie gibt den Anspruch auf, ernst und als künstlerischer Faktor genommen zu werden. In der Oper, möge sie nun Singspiel, „Oper“ oder Musikdrama sein, ist die Dichtung ohne jeden Zweifel ein Mittel zum musikdramatischen Endzwecke; erschiene sie selbst als Endzweck, so wäre, sie in Verbindung mit Musik zu bringen, ein Unfug. Kaiser will die Musik dem Schauspieler, also dem Drama, unterordnen und doch das Wort durch sie dem Hörer zu stärkerem Bewußtsein bringen. Mir scheint das ein unlösbarer Widerspruch zu sein. In dem Augenblicke, in dem Kaiser seinen Worten irgend eine Musik unterlegt, mag diese nun harmonisch, rhythmisch oder melodisch irgendwie bezeichnend erscheinen (und das soll und muß sie ja nach seiner Theorie), so wird die Musik ihrerseits wieder Selbstzweck werden. Wie er sich a priori die dramatische Verknüpfung der Szenen denkt, ist nicht ganz klar. Auf alle Fälle fühlt er, daß eine auf diese Theorien gebaute dramatische Musik alles andere sein dürfte wie unterhaltend und zugleich wertvoll. Also muß da Abhilfe geschaffen werden. Und zwar durch eingestreute lyrische Ergüsse, Tänze, Lieder usw. Demnach erscheint das ganze Vorhergegangene nur wie eine Art von Spiegelfechtereie — ein Kompromiß zwischen Altem und Älterem mit dem Anscheine der Hinzufügung von neuen Gedanken.

Indem Kaiser weiter das Typisch-Menschliche vom musikalischen Schauspiel ausschließen will, tut er den bedenklichsten Schritt. In der Praxis wird das alles ja wohl nicht so bedenklich werden wie es in seiner Theorie scheint: gerade sein „Körner“-Stoff zeigt das, an dem uns ja das Typisch-Menschliche, die jugendliche Begeisterungsfähigkeit für eine große Sache, in erster Linie fesselt.

• Ob uns dies Typisch-Menschliche nun in einem freien Spiele der Phantasie vorgeführt werde, ob es sich an einem historischen, einem antiken oder modernen Stoffe enthülle, das ist doch wirklich ganz gleichgültig, und es war ein ganz verfehltes Unternehmen Kaisers, danach oder nach ähnlichen Gesichtspunkten klassifizieren zu wollen. Das Typisch-Menschliche verlangen wir gerade; sollte er es uns an einem ganz modernen Konflikte aus Fabrikarbeiterkreisen oder wo immer hergenommen entwickeln, so wäre uns auch das recht. Kostüm und Zeit spielen keine Rolle. Eine Ästhetik, die Gesichtspunkte, wie sie Kaiser entwickelt hat, in den Vordergrund rückt, ist bedenklich rückschrittlich und endet wohl gar in den trockensten formalistischen Anschauungen des 18. Jahrhunderts.

Wenn Kaiser darüber klagt, daß die moderne Oper so wenig vom Volke Assimilierbares enthalte, so ist das richtig. Aber vornehmlich in einem anderen, erweiterten Sinne. Diese Musik wird nicht auf- und mit-

genommen, weil sie aus sich selbst kaum mehr verständlich ist, vielmehr die genaueste Bekanntschaft mit dem Worte verlangt. Das Wort der modernen Oper ist aber fast unhörbar geworden; es geht im Orchesterstrome verloren. Aus den Situationen auf der Bühne ergeben sich für den die zugrunde liegende Dichtung nicht beherrschenden Hörer nur ganz wenige Andeutungen. Aber diese sind ungenügend, ihn genau folgen und verstehen zu lassen. Dazu kommt aber ein weiterer Fehler der modernen Operndichtung, dieser: es wird auf der Bühne viel zu viel erzählt, es geschieht zu wenig. Die Handlungen entwickeln sich nicht aus und durch sich selbst und lassen sich deshalb nicht leicht verfolgen. Begriffen die Komponisten, daß es für ihre Bühnenwerke das Wichtigste wäre, einmal die langatmigen Schilderungen zu verabschieden und die Textbücher so einzurichten, daß man die Dinge sich auf der Bühne entwickeln sähe, sodann die Worte auf das Notwendigste zu beschränken und endlich die Musik aus unkünstlerischer Aufdringlichkeit auf ein künstlerisches Maß zurückzuführen, so wäre für die Oper die Möglichkeit, zu gesunden, vielleicht gegeben.



WEBER

VON OSCAR BIE IN CHARLOTTENBURG

Dies scheinen mir doch drei sehr besondere Provinzen im Reiche der Oper zu sein, die wir in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereisen. Nicht jeden, der ein Haus hat, nicht jeden, der sich uns vorstellen möchte, können wir nach Leben, Werk und Gunst befragen; wir besuchen die Großen und forschen sie unbefangen aus, wir stecken den Kopf neugierig in manche Hütte, verweilen auch auf manchem Grabe, und sind es zu viele Hände, die sich nach uns ausstrecken, reisen wir lächelnd weiter. Wir plaudern mit den Herren der Opéra Comique; es war die Provinz der amüsanten Unterhaltung. Wir verkehren mit den Mächtigen der Pariser Großen Oper; es war die Provinz der theatralischen Wirkung. Was ruhen nicht alles für einseitige Möglichkeiten in diesem Arsenal von Künsten, das Oper heißt und jedem die Waffen liefert, die er braucht. Jetzt aber kommen wir in die dritte Provinz, die der deutschen Romantik, und sie empfängt uns am wärmsten und herzlichsten. Nicht Geist, nicht Effekt ist es, was ihre Vorzüge macht: es ist die reine, schöne Musik, die Musik, die in der Seele singt, ohne viel Kunst und Schule, die Musik, deren der Künstler voll ist zu allen Tagen und Nächten, die er aus Freuden und Leiden seines Lebens heraushört und in die Freuden und Leiden seiner Bühne hineinhören möchte. Er ist ein Deutscher, nicht hingegeben der Sinnlichkeit des Moments wie der Italiener oder der Franzose der Suggestion der Szene, er ist hingegeben allein den Phantasieen seiner musikalischen Träume und der Wahrheit des musikalischen Ausdrucks. Auch sein Gewissen kennt die furchtbaren Schwankungen zwischen diesen Träumen und diesen Wahrheiten, aber darum besteigt er die Bühne, um das eine durch das andere retten zu können. Er braucht sie, um seine Träume sich wahr zu machen. Das ist das Wesen aller romantischen Oper.

Der große und liebe Mann, der zuerst aus solchem inneren musikalischen Bedürfnis eine Oper schuf, ist Weber. Er stammte von der Familie Weber, aus der sich Mozart seine Frau geholt hatte. Ein Filou von Vater brachte ihn beinahe in die Gefahr, durch Unstetigkeit und Ziellosigkeit seine Existenz zu verderben. Er wandert in allen möglichen Ämtern durch Deutschland und Österreich, ohne geregelte Erfahrung, bis endlich dem Zigeuner in Prag eine gewisse Ruhe verschafft wird, wo er Kapellmeister des Landestheaters ist. Das war 1813; er ist schon 27 Jahre. Drei Jahre darauf wird er nach Dresden berufen, um die deutsche Oper zu organisieren. Dort blieb er. Sein Ansehen innerhalb des Theaters ist gleichwohl das eines Outsiders. Die italienische Ab-

teilung gilt als die offizielle. Ein einziges Werk wollte er dem sächsischen König widmen, „Die Drei Pintos“; es wurde vorher abgelehnt und blieb unfertig liegen. Der „Freischütz“ wurde von Berlin aus bestellt, „Euryanthe“ von Wien, „Oberon“ von London. Er reiste und bereitete alles selbst vor. Paris hatte sich auch gemeldet. Aber der todkranke Mann, tapfer bis zum letzten Augenblick, opferbereit gegen alle außer sich selbst, starb kurz nach dem „Oberon“, 1826, in London. Erst 1844 kamen seine sterblichen Reste zurück nach Dresden. Dies war Wagners Tat, und seine Rede am Grabe war die große Wendung der Dinge: das Eingeständnis eines unauslöschlichen Heimatsrechts. Nun hatte der Ruhelose Frieden.

In einem wunderbaren Gegensatz zu diesem gehetzten Leben steht die stille und sinnige Musik, die in ihm webte. Schon in der Jugend hat er eine ausgesprochene Neigung für volkstümliche, waldesrauschende oder lebensheitere Stoffe. „Silvana“ ist am bekanntesten geblieben und hat eine stilwidrige Neubearbeitung von Ferdinand Langer erfahren. Das Stück, in der ursprünglichen Form, ist ein bißchen im Genre von Boieldieu's „Rotkäppchen“-Text und nimmt auch wieder Wirkungen von Auber's „Stummer“ voraus, da sich das Waldmädchen sprachlos stellt und das Orchester zu gutem Erfolg im Solocello und in der Solooboe aufruft. Auch „Abu Hassan“ trifft man noch öfter an. Das ist eine harmlose, aber ganz nette Geschichte von zweien, die sich tot stellen, um für ihre Leiche Geld herauszuschlagen, mit dem Intriganten Omar und dem Chor der Gläubiger, nichts Aufdringliches, manchmal schon webersch in einer züchtigen Virtuosität seiner Punktier- und Kettenskalen, aber doch noch sehr gemischt aus Italien, Mozart und Deutschtum; überflüssig gegen die „Entführung“. Zigeunerfarben legte er in seine „Preciosa“-Musik, die er zu irgendeinem Schauspiel eines Herrn Wolff schrieb, reizende Tanzrhythmen, die motivisch wiederkehren, Melodramen voll Erinnerung, viel Ritterliches, auch einen Waldchor; im allgemeinen eine Musik von französischem Charakter, womit er sich jedenfalls bei den Berlinern beliebt machte, die sie kurz vor dem „Freischütz“ hörten. Auch „Die Drei Pintos“ hätten noch in dies Genre gehört. Ein Tölpelritter Pinto ist als Bräutigam bestellt, ein lustiger Student stiehlt ihm seine Legitimation, der wirkliche Liebhaber lockt sie wieder dem Studenten ab — diese Geschichte, im spanischen Milieu, hatte ganz die Laune einer opéra comique, und soweit Webers Skizzen erhalten sind, bewegte sich seine Musik auch vollkommen im Stil der französischen Schule. Ein Terzett, in dem der Student den Pinto vor seinem Diener Liebesanträge parodieren läßt, ist beinahe moderner Falstaff, so graziös und zynisch, wie irgendein Stück Auber's. Ein lebhaftes Finale mit dem Trunkenheitsmotiv Pintos, eine Seguidilla nach Originalmelodie, ein Buffoduett des Studenten mit seinem Diener, die Charakteristik Don Pantaleones, des Brautvaters, mit der Grandezza

2*



punktierter Skalen und gespreizter Koloraturen, eine Fülle melodischer Einfälle, die das Webersche Lächeln haben, — es wäre sicher ein reizendes Werk geworden. Kein Geringerer als Gustav Mahler hat diesen Torso gerettet; über den vom Sohne Webers umgearbeiteten Text hat er unter Benutzung der Originalmusik und anderer Stücke Webers ein ganz famoses und recht einheitliches Opernlustspiel hergestellt, das noch viel öfter hätte gegeben werden sollen.

Weber sitzt indessen in seinem idyllischen Winzerhäuschen zu Klein-Hosterwitz bei Dresden, das unter seinen Spalieren die meiste Musik zu „Freischütz“, „Euryanthe“ und „Oberon“ hat entstehen sehen. Er lebt, so behaglich es geht, mit seiner Silvana, der Sängerin Karoline Brandt, freut sich mit seinen Kindern, seinem Jagdhund, seiner Zyperkatze und seinem Kapuzineräffchen. Aus einer schöngestigen, sehr gemischten literarischen Gesellschaft, genannt der „Dichtertee“, besucht ihn bisweilen ein Schriftsteller Friedrich Kind, so angesehen, wie er heut belächelt ist, der, man weiß nicht wie, ein „Landleben van Dyck's“ gedichtet hatte und der unfreiwillige Vater der romantischen Oper wurde. Die Sache war früher schon angeregt, jetzt wurde sie spruchreif. Den Grundstoff nahm man aus einem Gespensterbuch Apels, wie so oft solche Schmöker in der Hand von Komponisten Träume geweckt haben. Kind tat, was er konnte. Weber strich ihm die ersten Szenen, in denen Agathe den Eremiten besucht, und stimmte ihm dafür zu, den Schluß versöhnlich zu machen, während bei Apel der arme Freischütz im Irrenhause stirbt, weil er seine Braut totgeschossen hat. Man bekam schließlich eine Dialogoper fertig, die Weber recht zu lieben begann und Graf Brühl in Berlin endgültig bestellte. Literarische Ambitionen hatte dieser reine Musiker niemals, wenn er auch ein wenig dunkel für das Gesamtkunstwerk schwärmte, und von allen schlechten Texten, die er komponierte, war der „Freischütz“ gewiß nicht der schlechteste. Er nahm ganz naiv zunächst die Szenen vor, in denen Ännchen auftrat, denn das war gleichsam seine Frau, dann das übrige außer der Reihe und fügte in Berlin noch die Arie No. 13 hinzu. Er hatte das Gefühl, etwas mehr gemacht zu haben als ein Liedersingspiel.

Ich denke mir so gern, ich bin bei der ersten Aufführung des „Freischütz“ im neu erbauten Schinkelschen Schauspielhause, am 18. Juni 1821, und erlebe nun das alles. Die Ouvertüre nimmt mich ganz gefangen. Sie beginnt mit einem wunderschönen Dialog von zwei Hörnerpaaren, der die Stimmung gleich festlegt. Dann werde ich in die Finsternis tiefer Akkorde gerissen, die Streicher tremolieren, Bässe pizzicato und Pauken geben dumpfe Schläge außer dem Takt, das Cello singt eine Melodie — es spannt mich seltsam. Das Allegro beginnt heftig synkopiert, darüber klagen die Bläser, jetzt geht es in einen wilden c-moll Satz von grandlosem

Schwung, drohende Motive ringen durch, ein Unisono ballt sich zu einer schweren tremolierenden Wolke, über der ein befreiendes Klarinetten solo ertönt und zu einer reizenden Marschmelodie wird, die mit jenen drohenden Motiven ihren Durchführungskampf tapfer durchficht. Wie angenehm hört sich das, es ist so gar nicht dogmatisch; und schon sieht man ein Drama voll Beziehungen, Erinnerungen, Verhöhnungen und Triumphen. Die Rückkehr in den ersten Teil hat nun die Probe zu bestehen, noch einmal erscheint die Vision jener schaurigen Beschwörung: da zerreißen die Wolken, ein strahlendes C-dur setzt plötzlich ein, und die sieghafte Marschmelodie führt zum jubelnden Schluß. Ich bin musikalisch genug: die Form ist mir klar, aber da ist ein Inhalt, der über sie hinausdrängt, reden möchte, malen möchte. Wie wird es sich klären? Ich habe den Text gelesen und kann mir schon einiges vorstellen, aber es geht mir merkwürdig: ich höre selten noch den Inhalt, ich höre es wie musikalische Stimmungen, die sich abwechseln, ergänzen und steigern, ich höre eine Herzensmusik, aus der Tiefe eines Mitgefühls. Ein Spottlied, um Maxen unglücklich zu machen, Trostensembles in guten Liedertönen, um sein Leid zu vereinsamen, Jagdlieder und Volkswalzer, um die Landschaft zu zeichnen — und nun bleibt Max allein, und ich sinke mit ihm in seine Leidstimmung, die nur einen Ausweg hat: Musik, die ihm auf den Lippen liegt. Eine Klarinette nimmt sich seiner an und leitet zu seiner Arie „Durch die Wälder, durch die Auen“, die sich noch in einer leichten französischen Sentimentalität gibt: da verdunkelt sich die Musik, und jenes schaurige Tremolomotiv der Ouvertüre wird lebendig in Samiel, der vorübergeht — noch einmal gedenkt Max, deutscher und schlichter, seiner Agathe, da reißt ihn die Verzweiflung fort: das Synkopenmotiv wird zur Szene, das Klarinetten solo wird Gesang, „O dringt kein Strahl durch diese Nächte“, es wälzt sich von seiner Seele, bis hinauf zum furchtbaren „Gott“ über der wilden verminderten Septime; Samiel verschwindet, Kaspar erscheint, und das Teuflische nimmt von ihm Besitz. Kaspar singt sein verwegenes Trinklied mit den hohnlachenden Pickelflöten. Kaspar singt seine große Arie mit Aufgebot des ganzen Blas- und Paukenorchesters, das bohrende Motiv aus der Ouvertüre hat er sich erworben, die Pickeltriller bleiben ihm treu, er schließt den Akt mit seiner ganzen schwarzen Virtuosität, in der man nur von fern noch die Dämonie des Italieners erkennt, von dem er abstammt.

In der Pause überlege ich: Was habe ich gehört? Zunächst ein pikfeines Orchester, das der geringsten Regung der Szene folgt und in jedem Takte, ohne Rausch und Überhebung, lebendig ist. Dann wenig Franzosentum und Italienertum, das dachte ich mir gleich — wer diesen Stoff wählt, muß ihn deutsch nehmen. Da war Männergesangliches, Liedtreue und Waldesgeruch, und das meiste so schlicht und einfach, wie



diese Figuren sind. Fast Menschen, die wir kennen, und denen wir die Musik vom Munde abzulesen meinen. Das ist neu, eigentlich. Es war so vieles Oper, was wir in letzter Zeit hörten, auch Romantisches. Aber hier ist irgendein Himmel aufgegangen, etwas Brüderliches, Beglückendes, Unverdorbenes. Ich freue mich auf Agathe.

Und wirklich: leuchtet hier nicht Sonne? Das ist gut, Ännchen in sechs Achtel sich wiegen zu lassen; wie graziöse Einfälle sie hat, wie nett sich ihr Charakter absetzt gegen Agathe, die so sehnsüchtige Vorhalte braucht, so weiche Mollwendungen und so süße Melodien lang zieht über dem tanzenden Ännchen. Ännchen wählt sich für den schlanken Burschen, der gegangen kommt, einen feinen Polonaisentakt, das ist Webers Domäne. Sie macht es bezaubernd volkstümlich, nicht zu welsch, und Oboe und Cello halten indessen ein Liebesgespräch. Jetzt bin ich ganz in der Stimmung und kann die große Agathen-Arie kaum erwarten. Schön, wie die Klarinette ihr vorspielt: so wenig und herzlich, so ein Hauch innerer Musik. Oh, sie gleitet in Moll, sie öffnet das Fenster in die Mondnacht, die Oboe scheint sie versöhnlich in C-dur führen zu wollen, da nimmt es ihre Stimme auf und führt es selig in H-dur. Schön! Die Flöten bereiten es weiter und „leise, leise, fromme Weise“ — auf vier gedämpften Violinen in E-dur, ganz still und zart, und ganz, ganz tief aus dem Innersten, beginnt eine Melodie, so wundervoll und sternenklar, wie ich etwas Innigeres niemals bisher gehört habe. Eine Rezitativwolke auf Bratschen, noch einmal dieses himmlische E-dur, nur noch einmal! Eine Bewegung in tiefen Streichern, Hornstöße — seine Schritte! Bewegung in allen Streichern — er ist's! Ein Zögern, ein Tutti, und die Marschweise bricht sich jubelnd Bahn, hier ist sie, die die Ouvertüre krönte, nach Fragen der Bläser, Fragen der Streicher, in seligen Akkorden und auf triumphierenden Solohöhen ist sie hier und durchstrahlt uns alle. Ich bin so eingenommen von diesem weltumfassenden Stück Musik, die so groß ist, daß sie selbst die Virtuosität nicht ausschließt — ich finde mich im folgenden Terzett dadurch nicht ganz zurecht. Das erstmal habe ich heute das Gefühl, in einer Oper zu sein. Ich weiß nicht, die Charaktere des Max und der beiden Mädchen sind gut abgesetzt, aber doch etwas typisch; feine melodische Wendungen höre ich wohl, aber erhebt sich Disposition und Faktur über den Zeitstil? Gott, die Worte verstehe ich nicht, und schließlich, jede Musik saugt ihre Stimmung. Vor der Verwandlung sagen mir die Italiener, die neben mir sitzen, ihnen gefalle das Terzett gerade sehr gut. Ich antworte: „Um so weniger wird Ihnen, um so mehr wird mir gefallen, was jetzt kommt.“ Und in der Tat, ich habe von der Wolfsschlucht nicht zuviel erwartet. Sie scheint mir das Deutsche und Romantischste an diesem Werk zu sein: denn sie ist symphonisch und malerisch, von einer märchenhaften Zwiespältigkeit, nicht

bloß, weil immer der eine spricht und der andere singt, sondern weil das Orchester mehr spricht und singt als sie alle zusammen. Ich kann mir denken, daß man später einmal die Dekorationen wieder noch mehr wird sprechen lassen als das Orchester. Das Maß, das unsere Aufführung darin hielt, fand ich lobenswert. Denn, so neu und sonderlich mir die Musik vorkam, klar und einfach war sie doch immer. Akkorde von Klarinetten und Posaunen, die Geisterchöre, die sich um ihr Fis drehen, das Zucken Samiels, die zerrissenen Figuren in zitternden, seufzenden, gezupften Streichern und in wehenden Bläsern, in schauerlichen Pauken und tiefen Bässen, Kaspars Flötenlachen, die Hornstöße, die wallenden Nebel in Flöten und Streichern, die Erscheinung der Mutter in Holzbläserakkorden, der Agathe in reißenden Sechzehnteln der Flöten und Violinen, die Erinnerung an das Motiv von Maxens Arienschluß — das ist alles eine Galerie von Malerei, wie es die Musik noch nicht wagte, aber doch übersichtlich und scharf angeschaut, ohne jede sensationelle Zutat. Ich fand mich vor einem Märchen, aber nicht vor einem Rätsel, erst recht, da die sieben Kugelgüsse von selbst ihre Bilder der Reihe nach riefen: erst die schleichende Trillerfigur mit den pickenden Vögeln, dann der stoßende Eberbaß, dann die Sechzehntelwogen des Sturmes, dann die Galopptriolen, dann die wilde Jagd mit den vier Hörnern in drei Stimmungen, dann die Gewitterflammen, in denen ich das tobende c-moll Motiv der Ouvertüre wiederfand, und endlich der große Zusammenbruch im plötzlichen fis-moll. Wie schrecklich und doch schön war das! Ich hatte in Paris einmal Campra's „Tancred“ gehört, wo auch ein solcher Zauberwald mit schweifenden Dämonen vorkommt — sie benahmen sich recht pastoral und fugiert. Jetzt wußte ich, daß eine neue Epoche angebrochen war.

Und doch, wenn ich geglaubt hatte, den deutschen Schwerpunkt der Oper in diesem halbsymphonischen Zwischenspiel zu finden — ich mußte mir sagen, die kostbare Kavatine der Agathe im nächsten Akt, mit dem obligaten Cello, war es nicht doch noch deutscher, so rein und innig und musikergeben singen zu dürfen? Wie das vom Herzen geht und zum Herzen kommt, man kann es nur mit diesen einfältigen Worten sagen. Ännchen mit dem Kettenhund will ich nicht so verteidigen. Weber schrieb es für unsere Mlle. Eunike erst kurz vor der Aufführung; die Solobratsche dabei ist fast eine Parodie auf das Solocello der Agathe, aber in aller Virtuosität der seconda donna leuchtet doch auch manchmal ein deutsches Lichtchen: wo die „trüben Augen“ das drittemal kommen, ist es zu süß zu hören, und die „ros'ge Hoffnung“, die dann auf dieselben Töne kommt, paßt eigentlich noch besser. Was soll ich von dem Jungfernkranz schwärmen? Ich fühlte, daß dies eine deutsche Volksmelodie werden wird, und bewunderte doch den Musiker in dem feinen Nachspiel. Ich fühlte,

daß der Jägerchor der schönste, der grünste aller Jägerchöre bleiben wird, und bewunderte doch seinen raffinierten Takt und Satz. Das Finale hörte ich ruhigeren Gemüts an. Die naiv gläubigen Chöre, daß süße Erwachen Agathes, der böse Tod Caspars mit dem Samielmotiv, Maxens treue Ehrlichkeit, die Attitüde Ottokars und das verdeutschte Oberpriestertum des Eremiten schienen mir das Werk angemessen zu Ende zu führen. Einzig in Erinnerung blieb mir ein kurzes Motiv des hohen Fagotts, das in wenigen Noten einen wunderbar verdichteten Ausdruck enthält und immer, wenn es wiederkehrt, uns fragen will: Lebt die deutsche Seele? Doch die Oper eilt zu Ende. Eine schöne Flötenmelodie hält uns noch einen Augenblick zurück, eine italienisch brausende Kantilene will uns — was ist das? Aber schon strahlt wieder das jubelnde Marschthema der Agathe und führt zu demselben Schluß, zu dem uns vor wenigen Stunden die Overture führte. Ich bin durch das unerwartete Brio ein wenig aus dem Kontakt gebracht. Plötzlich scheint mir auch dieses Marschmotiv an die Manier Spontini's zu erinnern, Spontini's, der drüben im Königlichen Opernhause residiert. Aber nein, ich weiß jetzt, welcher Partei ich angehöre. Ich weiß, daß heute abend das deutsche Volk seine erste Oper gewonnen hat. Merkwürdig, in diesem Hause, das der geniale Klassizismus Schinkels baute. Ich sehe in der „Freischütz“-Nacht noch einmal hinauf zu diesem Bau, der heut öffentlich wurde wie diese Oper! Wirre Gedanken wälzen sich in meinem Kopf. Spontini, Schinkel, Weber — es lebe die deutsche Seele!

Sie lebt jetzt. Können wir uns heut noch die Umwälzung vorstellen, die in den musikalischen Köpfen jener Zeit vor sich ging? Der „Freischütz“ fand Widerspruch: bei E. T. A. Hoffmann und bei Spohr, die vor ihm versucht hatten, so etwas wie romantische Oper zu machen, bei Zelter, aus Konservatismus — aber er setzte sich gegen Neid und Reaktion als eine Kunst durch, die mit der Volkstümlichkeit Revolution verband, eben weil diese Revolution die des Volkes war. In Paris gab man ihn erst als Kuriosität in einer Verunstaltung im Odéon, unter dem Titel „Robin des Bois“. Dann kam er in die Große Oper, im allgemeinen unverändert, nur mit Einlagen Weberscher Tänze, die Berlioz schließlich zugestehen mußte: er hatte die Komposition der Rezitative übernommen, die das Gesetz dieses Instituts verlangte — und die Pariser rochen hier ein Wild, das sie goutieren mochten. Beethoven aber sagte: „Das sonst weiche Mannel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut. Nun muß der Weber Opern schreiben, gerade Opern, eine über die andere und ohne viel daran zu knaupeln. Der Kaspar, das Untier, steht da wie ein Haus. Überall, wo der Teufel die Tatzen reinstreckt, da fühlt man sie auch.“ „Da bist du ja, du Kerl! Du bist ein Teufelskerl. Grüß dich Gott!“ — so empfängt er ihn, als er zur Einstudierung seiner „Euryanthe“ nach Wien kommt. Der Wiener Direktor Barbaja, derselbe, der Rossini in Neapel machte, hatte sie bei

ihm bestellt. Die reizende Henriette Sontag wartete seiner als erste Euryanthe; vielleicht die hübscheste Sängerin, die je gelebt hat, mit einer lieblichen und schalkhaften, aber kleinen und bedeckten Stimme, die sich mit einer klugen mezza voce hilft. Für Mozart reichte sie nicht aus, die deutsche Romantik aber lag ihr ebenso wie Rossini, den sie in Berlin im Königstädtischen Theater, wo die italienische und französische Spieloper gepflegt wurde, einführte. Eine seltene Holdseligkeit ist um ihre Erinnerung. Damals, 1823, war sie 17 Jahre. Gewiß verhalf sie der „Euryanthe“ zu dem momentanen Erfolge, der aber nicht anhielt, wie diese Oper bis heute nicht populär werden konnte. Wieder ist es ein romantischer Gesinnungsgenosse, der sich dagegen ausspricht: Schubert. Zelter zieht sie dem „Freischütz“ vor, trotz aller künstlichen Lebhaftigkeit, dem Gesuchten, Gepritzelten, aus feinen Häppchen Zusammengesetzten — den Fleiß lohne sie nicht. Beethoven sagte nach der Aufführung: „Das freut mich, das freut mich! So muß der Deutsche über den italienischen Sing-sang zu Recht kommen!“ Was ist nun mit der „Euryanthe“?

Man hat sie die Wasserscheide der deutschen Oper genannt, und man kann kein besseres Wort finden. Einiges in ihr läuft zurück, anderes vorwärts, und sie wurde die Grenze der alten und neuen Zeit, mit allen Schwierigkeiten, die so ein Übergangszustand mit sich bringt. Die prachtvolle Ouvertüre, die aus Themen der Oper schwungvolle Ritterlichkeiten, geheimnisvolle Ahnungen und selige Gefühle in einen einheitlichen Rahmen spannt, zeigt Webers Wünsche: diese drei Dinge reizten ihn, aber als Drama sah er sie noch nicht genug zusammen. Er fühlte sofort das Mißliche und half sich gleich mit Strichen, aber das machte es nicht. Später hat man die Unklarheiten der Situation durch Traumerscheinungen des unglückseligen Paares Udo und Emma zu retten versucht. Aber das Unglück lag tiefer. Weber hatte einen unreparierbaren Mißgriff getan, indem er dieser armen Helmine von Chezy, die ihm aus ihrer gelehrten Vergangenheit den Euryanthe-Stoff empfahl, seine Ausarbeitung überließ. Er sah nur die Reize für seine romantische Musik, aber die Unmöglichkeiten des Textes sah er so wenig, daß er sie durch die Erfindung jenes Geisterpaares, das die Oper zu seiner Erlösung braucht oder vielmehr mißbraucht, nur noch verschlimmerte. Im altfranzösischen Original erblickt Lysiart heimlich ein Veilchenmal, das Euryanthe unter ihrer rechten Brust hat; indem er es verrät, glaubt er ihre Treue zu verdächtigen. Aber der Deutsche wollte solche Galanterieen nicht, er brauchte Erlösungsmotive und Geisterweben für schöne Sordinengeigen, und so ward die schreckliche Emma mit ihrem Ring, der sich nach Tränen der Unschuld sehnt, geboren und stört die ganze Oper, indem sie die Leute zu Narren macht. Dabei ist etwas sehr Wunderbares: daß einst ein Fluchring noch in der deutschen Oper eine sehr wichtige Rolle spielen sollte, und daß diese Intrigantin

Eglantine, die ihren verehrten Gatten zur Schlechtigkeit reizt, in einer sehr berühmten Figur einst wiedererstehen sollte, überhaupt dieser ganze Kampf eines reinen Paares mit einem bösen Paare — doch von diesem Wunder ahnte Weber noch nichts. Wagner hat die „Euryanthe“ zur Brücke genommen, und dann blieb sie verlassen, so oft auch feine Musiker zu ihr hin spazierten. Jetzt lesen wir mit einem mitleidigen Verständnis Webers programmatische Ausführungen zu dieser Oper, das Schreiben an den Breslauer Musikverein oder den Brief an den Leipziger Musikdirektor Präger: es sind nicht die präzisen Forderungen Glucks oder Wagners, es ist ein Schwanken zwischen ästhetischer Synthese, Ehrlichkeit des Künstlers und Sängerkonzession. Wasserscheide.

Die rückläufigen Wasser der „Euryanthe“ sind leicht zu erkennen, es sind gewisse französische oder italienische Prägungen und Formen, die der Autor aus dem Zeitgeschmack nicht erlöste. Die Romanze Adolars von den Mandelbäumen ist flau pariserisch, aber sie erhält ihr Kolorit durch das Orchester, das geteilte Celli mit Fagotten und Bläser und Hörner mit Bratschen verbindet. Das Duett der beiden Frauen wird virtuos, von einer italienischen plötzlichen Freudigkeit, die als Psychologie unmöglich ist. Das erste Finale leidet unter ähnlichen Italienismen an seinem Stil und selbst die reizende Phrase der Euryanthe über dem fröhlichen Chor bleibt, genau besehen, nur ein Tonspiel. Das zweite Finale hat schlimmere Äußerlichkeiten. Adolars unvermittelte Wiederholung seines Bau-auf-Gottmotivs, Lysiarts malerische Passagen, plötzlich wieder der Ausbruch Euryanthes mit allen Blechbläsern auf Streichertremoli, das sind die künstlichen Forciertheiten, die eine unmögliche Szene retten sollen, aber bei allen Anstrengungen des Orchesters zwischen Wahrheit und Gewöhnlichkeit, Ausdruck und Typ keinen rechten Weg finden. Jede der vier Figuren hat gelegentlich so viel Reaktion wie Fortschritt im musikalischen Leibe, und wir müssen sie zerreißen, um sie zu beurteilen.

Der Fortschritt besteht vor allem im Gefühl der szenischen Einheitlichkeit, das über das hergebrachte Nummernschema, mehr noch als im „Freischütz“, hinausgeht und bindet, was zu binden ist. Diese Oper ist durchkomponiert, die einzige, die Weber so machte. Das Leitmotivische, das musikalische Erinnerungsbild ist ihm notwendiger denn je. Das schöne Motiv der schrecklichen Emma, das Liebesmotiv, das Motiv der Eglantine ist alles schon ziemlich fest geworden, wenn auch nicht immer obligatorisch: wo der gestohlene Ring der Emma gezeigt wird, regt sich nichts Motivisches, aber wo im Walde Euryanthe vor dem König den Verrat der Eglantine erzählt, taucht diese im Orchester auf. Viel zwingender, viel musikalisch ergiebiger erscheint ihm die ausdrucksvolle Durchbildung alles Rezitativischen, das jetzt einen bedeutenden Raum einnimmt. Wie sich Adolar und Lysiart zuerst um Weibertreue streiten, das schafft ironische, feier-

liche, ergebene, ängstliche Akzente, Trotzfiguren, Ehrfiguren, bis zu dem plötzlichen Ces-dur auf „Gottesgericht“, die die neue deutsche nachdrückliche Operndeklamation herrlich vorbilden. Die naturalistischen Einwürfe des Chors, die melodischen Abstürze der Eglantine in ihrer großen Arie, der aufsteigende Trotz Lysiarts vor ihrem Verrat, alle die Wendungen der rezitativischen Sprache auf ein unvermitteltes Dur, die Hinaufführungen auf schreiende verminderte, auf drängende einfache Septimen, so daß jedes wichtige Wort seinen charakteristischen Harmonieakzent bekommt, und alles süße Absteigen in der ewig schönen Vorhaltkadenz — es ist die Schule Wagners geworden. Sagt der Text „O ewger Qualen Hyder“ oder „Säuseln in Lüften, schmelzendes Ach“, so hören wir nichts — aber heißt es „Heil, Ehre, Leben“ oder „Mit Gott will ich den Kampf bestehn“, so grüßen wir sofort auch hier Lohengrins Vorläufer. Der „Freischütz“ achtete den deutschen Geist mehr, als die deutsche Sprache. „Euryanthe“ ist deutsch in der Musik, wo sie aus der gehobenen Sprache und aus dem verdichteten Gefühl quillt. Diese schmiegsamen Weberschen Wendungen der melodischen Linie, die wie aus Liebe zu den gleitenden Harmonieen, aus Umfassung des schönen Körpers der Tonalität geboren scheinen, ganz ergeben in die Empfindung und ganz wahrhaftig im Bekenntnis, sie durchziehen diese Oper wie ein vorahnender Glanz kommender deutscher Melodie. Das ritterliche Motiv „Ich bau auf Gott“, die Lieblichkeiten des Friedens- und des Landchors, die Schmerzlichkeiten am Schluß der ersten Eglantinenarie, Adolars Gottergebenheiten, vor allem seine große Arie „Wehen mir Lüfte Ruh“, von den Bläsern mit der Bratsche stimmungsvoll eingeleitet, dann so rührend rhythmisch abgesetzt mit den zarten melodischen Fragen auf „seliger Zeit“ und „süßestes Leid“ und endlich so schwungvoll hinströmend in der berühmten Allegromelodie, und ein wundervolles Gegenstück dazu, wie eine ängstliche Taube, die Kavatine der verlassenen Euryanthe, von Fagott und Streichern koloriert — Impressionen von Melodie sind darin, die dem Gefühlsbilde im Augenblick folgen. Aber es gibt eine ganze Reihe von geschlossenen satten und farbigen Musikbildern oder Stimmungsszenen, die man aus der „Euryanthe“ nehmen und als Muster kommender Opern hinstellen darf. Die gefürchtete Emma hat einen mystischen Chor vor vier gedämpften Soloviolen auf tremolierenden hohen Streichern und Flöten (in der Ouvertüre sind es acht Soloviolen), in schwebenden, wallenden Harmonieen, mit herabsinkenden klagenden Terzen, die eine neue Welt musikalischer Romantik enthüllen. Die große Lysiartarie mit den scharfen Vorhalten von unten, dem langsameren Mittelsatz, der dämonischen Gewalt dunkler Wutakzente, den rollenden Zweiunddreißigsteln unter eisenharter Melodie blieb ein Vorbild schweren deutschen Intrigantengesangs. Der Schwur der beiden Rachepersonen, durch Oboen, vier Hörner, drei Posaunen und



Pauken gemalt, in einem Rhythmus, der sich des italienischen Einschlags nicht zu schämen brauchte, stand auf dunklerem Grunde als alle französischen Schwüre. Von einer transparenten, monophonen Schmerzlichkeit ist Adolars Klage im letzten Akt, in die trüben Lüfte gehaucht. Und jauchzend in aller Volkstümlichkeit ist das Liebesduettmotiv, von einer deutschen naiven Schlichtheit, in aller Breite parallel geführt, wonnevoll in seine Anfänge zurücksinkend, und in seinen Schluß verhauchend, die Apotheose der grundehrlichen Sext und Terz, zu der das Cello harpeggierend seine Farbe gibt. Das ist alles sehr schön, und innerlich musikalisch. Viel herzlicher, als der Ritter- und Liebeston französischer Autoren. Selbst in den symphonischen, choristischen, episodischen Milieus waltet ein feinerer Geist: der ernste Reigen ist kein Ballet, sondern Szene, der Jägerchor mit den vier Hörnern und der Baßposaune ist so apart rhythmisiert, der Maienchor ist eitel Sonne und Lebenslust, und die Hochzeitsmusik zu dieser schlechten Hochzeit hat nicht das falsche Getue Meyerbeerscher Feierlichkeit, sie ist absichtlich widerspenstig und von einem scharfen Bühnenbläserkorps begleitet. Denn das Orchester ist der treueste Dolmetscher aller dieser in einem schlechten Drama gebundenen guten Musik: es gibt jedem seinen Spiegel, in hundert oft gerühmten Schönheiten, die nichts als Wahrheiten sind, der Rache ihre teuflischen Bläsertriller, dem Schlangenkampf die Windungen der Bässe und Posaunen und der Glöckchenarie Euryanthes den süßen Trost abwechselnd sich neigender zärtlicher Holzbläser und Celli.

Der arme „Oberon“! Das war nun der letzte Operngedanke Webers. In Drury Lane wurde ein anderer „Oberon“ gegeben, mit einer Pasticcio-musik von Mozart, Winter, Cherubini — den hatte er in Covent-Garden zu besiegen. Sein englischer Textmacher hatte ihm ein Stück geliefert, aus Wieland und Shakespeare zusammengeschustert, das die reine Automatie von Figuren und Dekorationen war, keine Spur von Seele. Man sagte ihm, die Engländer wollten es so. Eine Liebesszene war nicht darin, vielleicht wollten die Engländer auch das. Wie schrecklich war das alles. Er machte es in London fertig und nahm allerlei aus eigenen alten Sachen hinein, auch die Rossinimelodie, die Rezia im ersten Finale singt, das war sicher für die Engländer. Er wollte es dann für Deutschland richtig stellen und auch den erdrückenden Dialog herausbringen. Er starb. Manche haben es zu bearbeiten und zu retten versucht, am tüchtigsten Franz Wüllner, der die leitmotivischen Beziehungen pflegte, umstellte, kürzte, hinzufügte, fast nur nach Weberscher Musik — es wäre um vieles zu schade gewesen!

Besonders die Elfen- und Meermusik. Im selben Jahre, 1826, erschien Mendelssohns „Sommernachtstraum“-Ouvertüre. Dieses Jahr wurde ein Elfenjahr, auf alle Zukunft fortwirkend. So genial die Erfindung des

17jährigen Mendelssohn war, Webers Einfälle waren doch noch sprühender. Mendelssohn bewegt sich in einem flotten Gleichmaß etüdenhafter Mechanik, Weber reißt, huscht, hüpf, kitzelt. Die einsamen Hornrufe, die hohen gehaltenen Bläserakkorde, die fliegenden Bläserketten, die Signale der Trompeten, der Pauken, die überschüssige Rhythmik des Puck (Berlioz hat in „à travers chants“ eine reizende Abhandlung über die „Oberon“-rhythmik), dann die Traulichkeiten der Elfenchöre, des Schiffsquartetts, des Meermädchengesangs, die Drolligkeiten des Sturmzaubers und seine Ebbe im Orchester, das löste in ihm eine Fülle musikalischer Reize aus, musikalischer Entdeckungen, die die Bühne eher lockte als die bloße Schauspielouvertüre. So lockten auch die orientalischen Szenen eine Rhythmik, die sich von Originalmelodien anregen ließ, aber so schelmisch-tölpisch geriet, daß sie zu den Elfenreigen einen bewußten Gegensatz bildete. Erlaubte es das Libretto, so wurden sogar innerhalb der bürgerlichen Sphäre des gewöhnlichen Gesangs solche Kontraste hingestellt. Da sind manche nette melodische Mittelsätze in den wenig erfreulichen Ensembles, da ist die berühmte schmelzende Hünmelodie, da ist Fatimes Schäkern im Stile der Comique, da ist Rezias deutsche Kavatine, mit der schönen Ges-dur Weiche gegen den Schluß in f-moll und dem verständnisvollen Zuspruch der sich ablösenden Instrumente, da ist vor allem das berühmteste Konzertstück der Oper: Rezias große Ozeanarie. Eine innere Landschaft wurde hier festgelegt, die zwischen italienischer Leidenschaft und Haydnscher Malerei romantische Visionen schuf: stilbildend für ein Jahrhundert. Breit umspannt Akkord und Stimme das Meer in Es-dur, über dem c-moll Sturm wirft der Gesang seine Schleuder, zerrissene Horn- und Fagottläufe kriechen durch wallende Achtel, ein Licht blinkt, in keuchendem Ansturm geht es nach C-dur, eine hohe Violinterz, die Sonne erscheint in einem breiten Trompetenmotiv, einem siegfriedischen Motiv, über synkopierten Harmonieen, das Auge (diese sehende Stimme) schweift weit im Lichte über den Horizont, erkennt das Schiff, und ruhig segelt's seinen Pfad in lang gewellten Quartsexten zum vollen G, das erwartend in hohem Geigentremolo zittert, es wird die Terz von Es-dur, und Rezia jubelt dahinein, von schäumenden Skalen gerissen, von den Hün-Terzrufen berauscht, ihre orgiastische Melodie „mein Hün, mein Gatte“, selig ihres virtuosen Soprans. Warum ist es nun nicht Hün, nicht sein Schiff, seine Sonne — verfluchter englischer Textmacher, warum sind es Seeräuber, und diese ganze Musik war Märchen? Nun, Weber schreibt zuletzt die Ouvertüre, in die er diesen Jubel unverantwortlich setzte, wie unverantwortlich ohne Ausnahme die anderen Motive der Oper. Die Ouvertüre nahm ihre Rache. Sie blieb unsterblich.

DER STIMMUNGSGEHALT DER SIEBENTEN SYMPHONIE VON BEETHOVEN

VON DR. ALFRED EBERT IN KÖLN

In der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1825 steht ein Sonett, dessen Dichter — in der hochtönenden Sprache seiner Zeit — die Siebente Symphonie von Beethoven poetisch zu erklären versucht:

(Poco sostenuto-Vivace)

Des Himmels Segensfüll' in Südgeländen
Belebt den Rundgesang am Fest der Trauben;
Es prangt der Früchte Gold in Hütt' und Lauben,
Es kreist der Schlauch, den Firnewein zu spenden.

(Allegretto)

Ein junges Pärchen weiß sich abzuwenden
Zu Klag' und Vorwurf, die sich flüsternd schrauben;
Es muß sich erst noch Augenblicke rauben,
Damit die Wonnen nächster sich vollenden.

(Presto)

Die Jugend, schön, behend und unbefangen
Liebt, sich in Scherz und Spielen zu verketten;
Die Alten sehn's, behaglich, froher Dinge.

(Allegro con brio)

Zu landeseignen Tänzen winkt Verlangen:
Herbei denn, Tamburin und Kastagnetten,
Daß Anmut um den Preis mit Schönheit ringe!

Im gleichen Jahre erschien in der Musikzeitung „Cäcilia“ ein Artikel des Kapellmeisters und Komponisten Carl Friedrich Ebers, „Reflexionen“ überschrieben, der die erste ausführliche Deutung des Gehaltes derselben Symphonie enthält:

„Als Beethovens Sinfonie A-dur in X. zum erstenmal gehört wurde, entstanden Meinungen und Urteile von allen Seiten. Einige meinten, es müsse wohl bei Beethoven übergeschnappt haben; Andere sagten, er habe in dieser Sinfonie den Zeitgeist schildern wollen, und wieder Andere fanden in dem letzten Satze ein Narrenhaus, wo die Verrückten sich herumbalgen.

Als Schreiber dieses gefragt wurde: ‚Was finden Sie in diesem Tongemälde?‘ war die Antwort: ‚Meiner Meinung nach könnte man folgendes darin finden:

Es wird eine Vermählung auf das brillianteste gefeiert: Im Poco sostenuto werden die Flügeltüren des großen Saales geöffnet; die hinaufsteigenden Bässe und Violinen, vom 10. Takte an, sind alte steife Herren und Frauen von der Verwandtschaft, die im Saale herumspazieren und noch mancherlei anordnen. — Beim Vivace erscheinen nun nach und nach die Gäste. Verschiedene Charaktere, gesetzte, leichtfüßige, komische und sentimentale Gestalten vereinigen sich zur Bildung eines Ganzen, welches aber doch nur als ein buntes Farngemisch dasteht.

Im zweiten Satz (Allegretto) beginnt der Trauungsakt. Das eintretende Violoncell ist die rührende Anrede an das Brautpaar; später, wo das Thema bald von Saiten-, bald

von Blasinstrumenten ergriffen wird, ist der Akt vorüber, die Gratulationen fangen an und werden bis zum Schlusse fortgeführt.

Im dritten Satz (Presto) fliegt man tanzend durch die Reihen, wobei wacker gezecht wird. Venus und Bacchus scheinen ihren Triumph zu feiern.

Im letzten Allegro con brio erscheinen nun schon die Hochzeitsgäste illuminiert. Das Thema ist die Melodie eines gemeinen Tanzes. Der Anstand wird nicht mehr berücksichtigt, der Weingeist zeigt sich überall; es entstehen, wie denn bei Hochzeiten, Kindtaufen und Bällen dergleichen wohl vorfällt, Zänkereien; der wilde Tanz wird unterbrochen. — Die erhitzten Gemüter werden besänftigt, und ein Teil stimmt im Tutti eine eigene Melodie an, jedoch alles wild, wie z. B. gleich zu Anfang nach der zweiten Reprise, wo es bis zum 5. Takt in ein Juchhe! ausartet. — Es währt aber nicht lange, so geht es von neuem los; man wird mutwillig, zerschlägt Tische, Spiegel, Kronleuchter; es zeigen sich unausbleibliche Folgen des Zuvielgenossenen, welches die Bässe klar zu bezeichnen scheinen: kurz, das Ganze endet mit einer allgemeinen Verwirrung, wo nur einige triumphierend den Platz behaupten.

Es klingt dies freilich spaßhaft, aber etwas Ähnliches liegt doch gewiß darin, und es wird erfreulich sein, wenn es dem großen Meister gefallen wollte, dieses sein Prachtwerk zu zergliedern.“

Wie Beethoven über solche Erklärungen seiner Werke dachte, hat er nicht ausgesprochen. Daß er den Artikel der „Cäcilia“ gekannt hat, ist gewiß, denn er las dieses Blatt regelmäßig. Der Aufforderung des Verfassers, sich selbst über den Inhalt der Symphonie zu äußern, ist er jedenfalls nicht nachgekommen.

Von nun an tauchen durch das ganze neunzehnte Jahrhundert neue Erklärungen der Symphonie auf, die teils an ältere anschließen, teils ganz andere Bilder enthalten. Es lohnt sich, um einen Vergleich möglich zu machen, einige dieser Urteile in frische Erinnerung zu bringen, wenn sie auch an sich verdienten, im Dunkel der Vergessenheit zu bleiben.

Zehn Jahre nach Ebers spricht sich Robert Schumann über die Symphonie aus:

Nach einer Aufführung der Symphonie sitzen die Davidsbündler im Gespräch zusammen, und Florestan versucht, während er am Klavier Teile des Werkes vorträgt, sie poetisch zu erklären. Er polemisiert gegen die Menschen, die

„behaupten, daß Beethoven sich in seinen Symphonieen stets den größten Sentiments hingeeben, den höchsten Gedanken über Gott, Unsterblichkeit und Sternenlauf, während der genialische Mensch allerdings mit der Blütenkrone nach dem Himmel zeigt, die Wurzeln jedoch in seiner geliebten Erde ausbreitet,“

und schließt sich der Deutung Carl Friedrich Ebers' im allgemeinen an. Auch er sieht in der Symphonie die Schilderung eines Hochzeitsfestes mit Kirchgang, Ansprache an das Brautpaar, Tanz usw. und nennt sogar den Namen der Braut: sie heißt Rosa!

Ebers und auch Schumann erwähnen noch verschiedene andere Auslegungen; daraus geht hervor, daß damals schon der Versuch, musikalische Kunstwerke poetisch zu erklären und der Streit zwischen den einzelnen Auffassungen allgemein war.

Ganz im Geiste Schumanns und der Romantik läßt Ambros in seinen kulturhistorischen Bildern einen Musiker namens Flamin die Symphonie deuten. Flamin

„hält es mit einer Hochzeit, und zwar mit einer gräflichen, schon wegen der feinen Weine, auf die man bei solchen Anlässen rechnen kann [!!].“

Im dritten Satz sieht er, wie Florestan,

„ein vornehmes Ballgetümmel, wo alles blitzt von Diamanten und Perlen, im Trio aber eine Szene im Kabinett; durch die oft geöffneten Ballsaaltüren dringen die Violinen und verwehen die Liebesworte. Im Finale geht der Tanz los und alles durcheinander. Bracelets werden im Gedränge zertreten, Damen vermissen ihre Tanzordnungen und schreien sehr danach, obwohl sie ihnen in der allgemeinen Tanzunordnung zu gar Nichts nütze wären. Diener mit Tellern voll Erfrischungen versuchen vergebens durch das Getümmel zu dringen, und einige alte Landedelleute lassen Späße los, welche nicht die feinsten sind. Bis ins Dorf hinab hört man den tollen Lärm aus dem Schlosse — noch lange nach Mitternacht!“

A. B. Marx schreibt in seiner Beethovenbiographie über die Siebente Symphonie:

„Man könnte sich das Leben eines Volkes denken, im Schoß erregender Natur ein reiches, vielerwecktes Dasein genießend, in leichter Müß' und schäumender Lust, ein Volk in Tälern und Rebenhügeln, des Rosses froh und der Waffen, dem Kampf und Krieg ein Spiel ist; einst hatten die Mauren in Spanien ein solches Leben geführt. Ob Beethoven davon gewußt? . . .“

Der zweite Satz

„ist wie ein Aufzug gefesselter, in Trauerschleier gehüllter Gestalten . . . Der Tod eines Helden ist es nicht, der hier im Gesange gefeiert wird; eher haben wir die Aufführung hoher Gefangener uns vorzustellen . . . Hochauf jubelt nun der dritte Satz und tanzt dahin, wie Naturkinder sich freuen, ungebunden, wild und sanft, wie das heiße Blut des Südländers eben aufgärt oder leichter die Adern durchströmt. Denn südlich durchaus ist diese Lust mit ihrem Aufjauchzen und ihrer Kindsfreudigkeit . . . Dürfte man nur jenem Traume — denn wer kann es beweisen? — von maurischem Leben in der Halbinsel nachhängen, jenem bunten Leben, wie der eiserne Cid es noch gesehen und der Jugendheld Musa gelebt, wenn er sich in seinem Zelt Gefangene vorführen ließ und die Zitternden mild begnadigte: dürfte man Glauben dafür hoffen, so wären das [nämlich der D-dur Zwischensatz] die Feldklänge der über die fernen Hügel friedlich heimkehrenden Nordlandskrieger . . . Wie das sich herrlich hinausführt und im Finale das Südvolk im bacchischen Taumel das Spiel seines bunten Lebens weiterspielt in unerschöpflicher, unermüdlicher Lust, soll nicht weiter erzählt werden.“

Ein anderer Ausleger, Gottschald,

„möchte an die Spitze der Siebten Symphonie als Motto Luthers Worte setzen: ‚Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang, der bleibt ein Narr sein lebelang‘; an die Spitze des letzten Satzes insbesondere — wenn es gestattet ist, Goethes Worte: ‚Uns ist ganz kanibalisches usw.‘.“

Unter dem Pseudonym von Elterlein vertritt er später einen anderen Standpunkt und schlägt als Motto Goethes Verse vor:

„Im Vollgewühl, in lebensregem Drange
Vermischte sich die tät'ge Völkerschaa.“

Er erblickt in dem Werke die Darstellungen

„der mannigfachen Lebensströmungen eines ritterlichen, phantasiereichen, heißblütigen Volkes im Vollgenusse seiner Kraft und Gesundheit.“

Er fühlt

„in den nach der Höhe so beharrlich und energisch aufklimmenden Schritten der Streichinstrumente (in der Einleitung) ein Streben ‚weit hinaus‘,

im Vivace

„die Losung: auf zu den Waffen, die blanke Rüstung angelegt, vorwärts zum friedlichen Turnier im fernen Land.“

Zum zweiten Satz bemerkt er:

„Denken wir uns jetzt eine Feierstunde, zu der das Volk versammelt ist. Es ruht aus, es gibt sich vielleicht sinnend der Betrachtung der Vergangenheit, seiner früheren, ernsten und heiteren Schicksale hin; Trauer erfüllt vorwiegend die Gemüter. Unwillkürlich wird eine Trauerweise angestimmt, erst nur von einzelnen, aber sympathisch ergreift sie die Gesamtheit usw.“

Im dritten Satz denkt er, wie Andere, an ein Tanzfest, in der D-dur Episode speziell an das Auftreten der Auserlesenen des Volkes, und im vierten Satz an das übliche Bacchusfest.

Berlioz hält das Hauptthema des ersten Satzes für pastoral, wie er überhaupt den ländlichen Charakter der Symphonie betont. Dieselbe Ansicht vertritt Lenz, der folgende Erklärung der Symphonie versucht:

„Gleich bei dem ersten, gewaltig abgehobenen Akkord hält die Hoboe das Orchester wie an einem Fädchen über der Idee des Dichters, welche sich damit und in den vier bedeutsamen Noten der Schalmey des Orchesters (a, e, cis, fis) als eine pastorale, liebt man nicht das Wort, als eine idyllische ausspricht . . . Auf diesem Vorgrunde einer Vorstellung der Schätze der Natur in ihrem Verhältnisse zum Naturmenschen erzittert mit dem vierten Takt der ahnungsvolle Schauer, zu dem ihre Größe die Menschenseele entzückt. Wir stehen in einem Hain, vor dem die Sonne aufgeht, die Nebelschleier der Morgenstunde in seine heiligen Schatten zurückdrängend; unter Bäumen, die ans Licht streben wie die mächtigen Terzengänge des Orchesters, die uns weiter hinaufführen . . . Hatte die Schalmey den ersten Strich zum Bilde geliefert, so erwacht konsequent mit ihr in dem Vivace die Geschäftigkeit des Dorfes . . . Wir finden das elegische Moment, den Hintergrund des Schicksals, in dem Allegretto, das ebensogut die Überschrift trüge:

„Namen nennen Dich nicht,
Dich bilden Griffel und Pinsel
Sterblicher Künstler nicht nach! —“

In der Ideenverbindung des Ganzen ist dieses zarte Gewebe wie ein endlicher, über die zürnenden Mächte errungener, in Erinnerungen ernster Kirchgang des geprüften Paares, über welches das Schicksal seine Knoten schlang. Wie der Zweig einer Trauerweide am Grabmal des ländlichen Friedhofes einen teuren Namen verdeckt, so schwankt zögernd die Triolenfigur des Maggiore in diese Trauer hinüber . . . Was das Band der Kirche dem Schicksal abzurufen vermochte, feiert in dem lebensfrohen Scherzo die Dorfjugend im Tanz . . . Der Schlußsatz hat in der Symphonie die Bedeutung, welche ungebändigte Freudigkeit im Leben behauptet. Ein allgemeiner Festtag in Masse ist der Schlußstein der Symphonie, die ebensogut den Titel führte: ‚Dorfgeschichten in A-dur, auf alle Zeiten, für alle Länder erzählt von Ludwig van Beethoven‘.“

XII. 13.

3

Während er noch an der Vollendung seines Buches arbeitete, lernte Lenz die poetische Erklärung seines Landsmannes Sseroff kennen und machte sie auch zu der seinigen:

„Poco sostenuto: Zu einer, von Zuschauern gefüllten Plattform, wo die Parade vor dem Monarchen stattzufinden hat, strömen dicht gedrängt die glänzenden Truppen herauf. Die Pfeifer lassen eine Marschweise ertönen, die durch die ganze stolze Introduktion geht . . . Vivace: Idealisierte Marschrhythmen in fortgesetzten punktierten Achtelgruppen, welche die Entzückungen des Sieges antizipieren . . . Allegretto: Das aus der Ferne allmählich in die Szene vorrückende Aufgebot . . . Wehmut des Abschieds von den scheidenden Kriegern im A-dur Sätzchen. Das weibliche Element, wie es keiner Vorstellung fehlen darf . . . Presto: Ein Rasttag der Ausgezogenen im Dorfe, dessen Bewohner die Gäste mit Tanz bewirten. Daß die Soldaten mitmachen, sagt der marschartige dritte Teil . . . Allegro con brio: Jubelrückkehr zur Heimat. Es geht so hoch her, daß man den geschlagenen Schlachten selbst beizuwohnen glaubt . . .“

Richard Wagner hat die Symphonie die Apotheose des Tanzes genannt. Seine Erklärung vermeidet alle Bilder aus der realen Welt.

„Alles Ungestüm, alles Sehnen und Toben des Herzens wird hier zum wonnigen Übermut der Freude, die mit bacchantischer Allmacht uns durch alle Räume der Natur, durch alle Ströme und Meere des Lebens hinreißt, jauchzend, selbstbewußt überall, wohin wir im kühnen Takte dieses menschlichen Sphärentanzes treten. Diese Symphonie ist die Apotheose des Tanzes selbst: sie ist der Tanz nach seinem höchsten Wesen, die seligste Tat der in Tönen gleichsam idealisch verkörperten Leibesbewegung. Melodie und Harmonie schließen sich auf dem markigen Gebeine des Rhythmus wie die festen, menschlichen Gestalten, die bald mit riesig gelenkten Gliedern, bald mit elastisch zarter Geschmeidigkeit schlank und üppig, fast vor unsern Augen den Reigen schließen, zu dem bald lieblich, bald kühn, bald ernst, bald ausgelassen, bald sinnig, bald jauchzend die unsterbliche Weise fort und fort tönt, bis im letzten Wirbel der Lust ein jubelnder Kuß die letzte Umarmung beschließt.“

Diese allgemeine Idee eines Tanzes wird von Otto Neitzel in eine bestimmte Bilderreihe übernommen. Er sieht im ersten Satz der Symphonie ein Fest Terpsichorens. Seine Erklärung geht so weit ins einzelne, daß manche Taktgruppen mit ganz bestimmten Bildern verbunden werden. Im Oboen-Thema des Poco sostenuto sieht er

„Terpsichore schlummernd in der Rebenlaube, die Glieder aufgelöst in weicher Formenharmonie; nur bisweilen zuckt in ihren Adern der Pulsschlag regen Lebens (vgl. die Forte-Schläge). Ein leiser Wind haucht über die Saiten ihrer Leier, die in den Zweigen hängt (vgl. die Sechzehntel-Tonleiter) usw.“

Das Vivace stellt nach ihm ein Tanzfest der Muse und der Nymphen dar, an dem sich Pan und die Scharen seiner Satyrn und Silenen beteiligen. Im zweiten Satz wird eine Trauerfeier an einem von Zypressen beschatteten Grabeshügel geschildert; im dritten eine Szene aus der Zeit der Weinernte: „der Genuß des frisch gekelterten Mostes läßt die Pulse lebhafter schlagen und die Blicke feuriger glühen; . . . eine bunte und feurigbelebte, aber stets ergötzliche und nie in wüstes Treiben ausartende Szene,“ die im D-dur Satze durch das Erscheinen der schaumgeborenen Göttin vorübergehend unterbrochen wird. Der vierte Satz schildert ein Bacchanal.

Kalischer endlich steht mit seiner Deutung der Symphonie insofern allein da, als er dem Ganzen, im Gegensatz zu den andern Auslegern, einen tragischen Abschluß gibt: er erblickt in der A-dur Symphonie „eine Art Weltgericht“.

„Die Einleitung des ersten Satzes schildert das Erwachen der Menschen zur lebensvollen Regsamkeit . . . Im Hauptsatze, dem Vivace, beobachten wir die Menschen, wie sie sich in der vollen Entfaltung der ihnen verliehenen Kräfte gebärden, ob sie das, was sie in jugendlichem Begeisterungsrausche so feierlich gelobt, nunmehr im großen Lebenskampfe zu halten gewillt und befähigt sind . . . Allegretto: Der Genius schaut mit Wehmut auf das törichte Treiben der Welt; er sieht, wie sie blindlings in die verderblichen Netze rennt. In diesem Satze trauert der Genius über den Fall der Menschheit . . . Presto: Jetzt entrollt sich uns das reinste Freudenbild. Solcher seligen Freuden, solch ungetrübter Wonne könnten die Menschen teilhaftig werden, wenn sie es verstünden, die ihnen verliehene Geisteskraft in strahlender Reinheit zu gebrauchen; wenn sie sich beeiferten, die zügellosen Leidenschaften in ihren Busen zu bemeistern, die des Lebens goldenen Lenz besudeln . . . Ganz ideal, durchweht von göttlicher Verklärtheit, ertönt der zauberschöne Gesang in D-dur: wie ein Tischgebet aus liebevollem Gemüt . . . Allegro con brio: Dieser Satz führt uns die Menschheit in ihrer vollen Entartung vor. Ein bacchanalisches Festgelage ist der Schauplatz dieser Dichtung. — Furchtbar schwelgerisch, ausgelassen, lärmend braust die übermütige Lust daher . . . Da erschallt urplötzlich ein wahrhaft markerschütternder Trompetenschrei auf G (g''), zwei volle Takte mit fff ausgehalten, der selbst den lautesten Spektakel der frevelhaften Schar übertönt, die Pauken donnern und wettern ihren Dominantton A dazu: — die Vergeltung rückt heran! — Sie haben alle Stimmen der Vernunft hohnlachend verschmäht, jetzt überfällt sie der Rache vernichtender Strahl . . . Will nichts an dieser Menschheit fruchten, so soll sie der furchtbarste Donnerkeil zermahlen, auf daß sie einem besseren Geschlechte weiche . . . Zyklonenblitze fallen donnernd auf die verruchten Häupter. Triumphierend zieht der Chor der Rächer mit all den erbeuteten Trophäen einher, nachdem die gewaltigsten Donnerschläge alles der verdienten Vernichtung und Zermalmung preisgegeben haben. — Die verderbte Welt steht gerichtet da!“ — — —

Was lehren uns diese Deutungen? Vergleichen wir sie zunächst in einzelnen Punkten:

Das Poco sostenuto im Anfang scheint dem einen der Empfang einer Hochzeitsgesellschaft zu sein, die Violingänge „Rückenkommas“ der Gäste; der zweite erkennt in ihm ein Streben „weit hinaus“ des Volksgeistes; ein dritter nennt es pastoral; ein vierter glaubt sich in einen Hain versetzt, vor dem die Sonne aus Nebelschleiern hervorbricht; der fünfte meint auf einem Paradefeld zu stehen, dem sich Truppen nähern; der sechste nennt es das Erwachen Terpsichores und der siebente den Kindheitstraum der Menschheit. Das einzige, was diese sieben Deutungen gemeinsam haben, ist der Begriff eines Anfanges, eines aus dem Kleinen, Zarten Herauswachsens, Sich-Steigerns, sonst nichts. — Ein anderes Beispiel: Der zweite Satz ist bald das heimliche Geflüster zweier Liebenden, bald eine Trauung mit rührender Ansprache an das Brautpaar, bald ein Aufzug gefesselter Gefangener, bald die Feierstunde eines Volkes, in der alte Volksweisen erklingen, bald ein in Erinnerungen ernster Kirchgang eines geprüften Paares,

3*

bald ein allmählich vorrückendes Aufgebot und Trennungsschmerz, bald eine Wehklage an einem Grabhügel, bald die Trauer des Genius über den Fall der Menschheit. Auch hier wieder nur ein Gemeinsames: Marschrhythmus, ernstes Moll und eine klagende Melodie! Welche Stelle der Symphonie wir auch betrachten, immer werden die Auslegungen so weit auseinandergehen, daß sie ebensogut verschiedene Musikstücke zur Unterlage haben könnten. Das wenige, was sie gemeinsam haben, ist niemals im „Stimmungsgehalte“ der Musik begründet, sondern in rein musikalischen Elementen, in melodischer, harmonischer und rhythmischer Eigenart oder in der Klangfarbe. „Die Musik ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht imstande sind,“ sagt Hanslick. Die Deutungen sind aber weiter nichts als ein Versuch, die Sprache der Musik zu übersetzen; die Verschiedenheit der einzelnen Übersetzungen untereinander beweist die Richtigkeit des Hanslickschen Satzes.

Die Erklärungen, wie die zitierten, haben angeblich den Zweck, aus dem musikalischen Kunstwerk ein ihm Innewohnendes, seinen „Stimmungsgehalt“ zu erschließen. Sie beweisen jedoch nur, daß der vermeintliche Stimmungsgehalt keineswegs eindeutig ist, was er doch sein müßte, wenn er ein Bestandteil des Werkes wäre, so gut wie dessen rein musikalische Elemente genau zu analysieren sind. In Wirklichkeit liegt der Fall gerade umgekehrt: die Erklärer holen aus dem Kunstwerke nicht etwas in ihm Liegendes heraus, sondern sie legen etwas ganz Persönliches hinein, nämlich Gebilde ihrer Phantasie, die mit dem Werk an sich nichts zu tun haben. Der Stimmungsgehalt ist nichts anderes als eine Vorstellung, die im Hörer auf dem Wege der Assoziation entsteht. Während das Ohr die Töne aufnimmt, beginnt die Phantasie auf anderen Gebieten zu arbeiten. (Sie wird es freilich um so weniger tun, je mehr der Geist beschäftigt ist, eine rein musikalische Anschauung des Gehörten zu gewinnen.) Wie großen Anteil an diesen Vorgängen Veranlagungen und Stimmungen haben, wird ersichtlich, wenn wir die Vorstellungen von einer Anzahl verschiedener Individuen oder die eigenen Eindrücke zu verschiedenen Zeiten miteinander vergleichen. Daß die verschiedenen Vorstellungen bisweilen — nicht immer! — einen gemeinsamen Zug haben, ist im musikalischen Charakter eines Stückes begründet. Man kann diesen in weiten Umrissen zeichnen, die dann eben das den Vorstellungen Gemeinsame enthalten, nicht aber ein Bild in allen Einzelheiten malen. Z. B. wäre es statthaft, zu sagen: „Der vierte Satz der Siebenten Symphonie wird von einer stürmischen Ausgelassenheit — auch einer musikalischen! — beherrscht“ nicht aber: „Er schildert ein Bacchanal oder dergleichen.“

Setzen wir den Fall, daß ein bildender Künstler oder ein Dichter die durch das Anhören eines bestimmten Musikstückes in ihm entstandenen Vorstellungen mit den seiner Kunst eigenen Mitteln festhält, also entweder

im Bild oder in der Dichtung. Dann wird für den Künstler immer eine gewisse Beziehung zwischen seiner Schöpfung und dem Musikstück, dem er die Anregung verdankt, bestehen bleiben, aber diese ist rein persönlicher Art, nicht allgemein gültig. Das neu geschaffene Kunstwerk bedeutet niemals eine Darstellung des Stimmungsgehaltes der betreffenden Musik, und wir werden uns beim Anschauen oder Lesen nicht ein Urteil über die Musik bilden, sondern nur über das neue Werk; nur nach seinem eigenen Werte werden wir es beurteilen, ohne es in Beziehung zu der Musik zu setzen. Die zahlreichen Deutungen von Musikstücken, wie die hier mitgeteilten der Siebenten Symphonie, besitzen jedoch größtenteils keinen künstlerischen Wert als Literaturprodukte; im Gegenteil, manche sind schrecklich platt und geschmacklos. Sie haben deshalb keine Daseinsberechtigung. Wenn alle Menschen, die beim Hören der Siebenten Symphonie in ihrer Phantasie angeregt werden, sich gedrängt fühlten, ihre Vorstellungen niederzuschreiben und zu veröffentlichen, so schösse eine Literatur hoch, deren Masse im umgekehrten Verhältnis zu ihrem Werte stände. Es ist ja leider davon schon mehr als genug vorhanden.

Bisweilen ist man versucht, zu glauben, daß viele Verfasser musikkritischer Schriften unter einem krankhaften Zwange stehen, der ihnen verbietet, auf die Musik und ihre Elemente näher einzugehen. Lenz kann als Typus des rein gezüchteten Musikdeuters gelten. Man lese bei ihm z. B. folgende Stelle:

„Wenn Damke bemerkt, das Motiv des Scherzos der A-dur Symphonie bestehe aus zwei Perioden, von denen die erste, in zwei Takten, das Ansetzen des ländlichen Tänzers zum Tanz ausdrücke, wie er mit dem Fuße dazu aufstampfe; die zweite, in vier Takten, das eigentliche Motiv, den ländlichen Reigen selbst bringe, so trifft diese Ansicht so sehr den Kern der Sache, daß man sozusagen den Dorfmatador stampfenden Fußes in Mitte der entzückten Dorfschönen als Sieger auf der Tenne dahinfliegen sieht.

Eine dem Geiste nach selbstberechtigte Erklärung ist sich auch Beweis und wirkt mehr für das Verständnis des Bildes als der Nachweis, wie dasselbe auf zwei Perioden von soviel Gliedern beruhe. Es ist hier so recht augenfällig, wie nur seine treffende Bemerkung es ist, welche dem technischen Befundschein den Wert gibt, nicht dieser an den Geist der Sache führte. Technische Befunde werden dem günstigen Verständnis höchstens parallel bleiben können. Als Techniker war Damke natürlich zu der Ansicht gebracht: Für Beethoven sei nur etwas von der Technik zu erwarten, jene seine glückliche Erklärung und andere bringe die Technik zuwege.

Das Verhältnis ist ein umgekehrtes.

Nur der Geist, nur das Verständnis aus dem unabweisbaren Gefühle, in Übereinstimmung mit den innerlichen Gründen eines so und nicht anders, durch das Gefühl, durch keinen technischen Apparat Erkannten, erklärt einen Instrumentaltext, gibt dem Befund der Technik das Leben, dessen er für sich ermangelt.

Wo der Anatom aufhört, fängt der Physiologe an, um durch den Geist, nicht durch eine Fiber, an den Geist zu kommen. Aber der Physiologe hat Anatom zu sein. Wir sind der Meinung, daß auch dies Verhältnis in der Instrumentalmusik ein anderes ist, der Musikempfindende kein Techniker zu sein braucht, daß man, ohne Techniker zu sein, eine Beethovensche Symphonie besser als ein solcher verstehen kann, (wir sagen nicht, besser verstehen wird), daß ein Musikführender, wenn er Kopf und Herz

auf dem rechten Fleck hat, ohne ein Musikmeister zu sein, jenes Scherzo wie Damke verstehen können, ohne davon unterrichtet zu sein, daß demselben eine Periode von zwei, eine andere von vier Takten zugrunde liegt, daß man, mit einem Wort, dies wissen kann, ohne noch im geringsten auf jene Idee geleitet zu werden, ohne etwas anderes als einen Rhythmus von zwei und vier Gliedern zu sehen.“

Wer es vermocht hat, einen Sinn aus diesen verwirrten und geschraubten Sätzen herauszuholen, wird erkennen, daß Lenz hier, etwas verklausuliert, das Dogma aufstellt, daß der am befähigsten ist, über Musik zu schreiben, der nichts von ihr versteht, vorausgesetzt, daß er den „poetischen Stimmungsgehalt“ erkennt. Daß eine Symphonie eine musikalische Form nach gewissen Gesetzen ist, daß Themen, Perioden, also musikalische Elemente, ihre Teile ausmachen, daß diese an sich schön und bedeutend oder nicht sind, ist unwesentlich; die Hauptsache ist ihr Stimmungsgehalt. Wie weit die krankhafte Sucht nach Erklärungen gerade bei Lenz geht, zeigt ein Satz aus dem Abschnitt über die A-dur Symphonie, in dem er sich zu der Sseroffschen Auffassung bekennt:

„Wir geben der von Sseroff angeregten, einheitlicheren und rationelleren Erklärung der A-dur Symphonie durch militärische Vorstellungen den Vorzug vor unseren früheren Ansichten über dieselbe. Möge der Leser daraus erkennen, daß es uns um die größtmögliche Wahrheit auf dem schwierigen Felde der Interpretation, nicht darum zu tun ist, eine Meinung zu verteidigen.“

Lenz glaubt also allen Ernstes, daß das Interpretieren von Musik, wie er es betreibt, eine rationelle Sache sei, und sucht dabei nach Wahrheit, wie bei einer wissenschaftlichen Forschung! Das Unterscheidungsvermögen für die den einzelnen Künsten eigenen Gebiete und Möglichkeiten, für ihre Elemente und Organe ist ihm vollständig abhanden gekommen!

„Mit Rückblicken auf die verdorrten Blumen des Lebens, in tröstender Voraussicht der noch gebliebenen Hoffnungen sehen diese Töne — [gemeint ist die A-dur Stelle des zweiten Satzes der Symphonie] — den Zuhörer mit einem Augenpaar an, aus dem die Weltseele ihm zulächelt [!].“

Man versuche, sich das in diesem Satze enthaltene Bild vorzustellen! Hörte Lenz mit den Augen oder sah er mit den Ohren?

Aber er steht nicht allein, was ja schon die Zitate beweisen. Auch die anderen Erklärer enthalten sich geflissentlich der Besprechung des musikalischen Organismus; sie deuten und phantasieren. Die Struktur der Symphonie, ihr logischer Aufbau in musikalischem Sinne wird zur Nebensache und, wenn einer darauf eingeht, so geschieht es, wie bei Neitzel, um einzelnen Themen, Motiven, Akkorden Etiquetten anzuhängen, die einen ebenso willkürlich erfundenen, wie unberechtigten Namen tragen. Ambros stellt in seiner Skizze dem deutenden Flamin einen skeptischen Freund, namens Barnabas, gegenüber, der über die poetische Erklärung spottet:

„Himmel, o Himmel! Rückenkommas, lustige Flöten, Kabinett, zertretene Bracelets, Teller voll Erfrischungen, Lärm nach Mitternacht! Sind die gewaltigen Gänge der Einleitung Rückenkommas? Ist die zweimal unterbrechende Episode voll Gesang ein Rückenkomma? Zeig mir doch in der Partitur gefälligst den Schmetter-

ling und die Kirschblüte! Ist dieser Schmetterling ein Schwalbenschwanz oder ein Distelvogel oder, was mir bei den ausgedehnten Gemüsepflanzungen des präsumtiven Dorfes am wahrscheinlichsten ist, ein gemeiner Kohlweißling? Von welcher Farbe ist Komteß Rosas Brautkleid, und sind die Brautjungfern nicht zwei Baronessen? Heißen sie nicht Clotilde und Gabriele? Und hast du nicht bemerkt, was der Dorfnachtwächter dazu sagt, als der Lärm lange nach Mitternacht immer noch nicht enden will? Da du schon soviel in der Partitur erblickt hast, so muß es dir ja nur eine Kleinigkeit sein, auch diese Fragepunkte zu beantworten!“

Man könnte die mehr oder minder poetisch begabten Erklärer mit einem Lächeln übergehen, wenn ihre Arbeiten weiter nichts wären, als ein persönlicher Zeitvertreib, eine „Lust zu fabulieren“. Allein ihre Bücher sind am Ende doch geschrieben worden, um gelesen zu werden, und so richten sie in dem Kopf der Leser eine Verwirrung an, die der Kunst und dem Verständnis für die Musik schaden muß. Hat schon einmal ein Leser aus solchen pseudopoetischen Ergüssen ein besseres Verständnis für Beethovens Musik gewonnen? Muß denn zur Erläuterung eines musikalischen Kunstwerkes immer von allen möglichen Dingen gesprochen werden, nur nicht von der Musik selbst? Statt die Hörer, die Musikliebhaber (— im besten Sinne des Wortes! —) mit dem Kunstwerk vertraut zu machen und ihren Sinn für die Musik zu schärfen, geben die Erklärer dem guten Willen eine Richtung, die vom Ziel nur entfernt, nicht ihm näher bringt. Die Musik wird durch sie zu einer Kunst zweiten Ranges erniedrigt, die nur den Zweck hat, andere Funktionen des Seelenlebens anzuregen. Die Masse der Hörer glaubt heute bereits, daß das Verstehen einer Musik gleichbedeutend sei mit dem Erfassen ihres „Stimmungsgehaltes“. Programmbücher mit poetischen Erklärungen, wie sie in vielen Konzerten verteilt werden, fördern das Unheil noch. Es ist ja so bequem, schon vorher zu wissen, welche „poetische Idee“ einem Musikwerk innewohnt. Man hat dann nicht mehr nötig zuzuhören.

Welchen Einfluß die Programmusik und die Theorie des Gesamtkunstwerkes auf die ganze Bewegung gehabt haben, soll hier nicht erörtert werden. Es ist sicher, daß der Musik und dem Musikverständnis mit poetischen Erklärungen nicht gedient, sondern geschadet wird, und daß die Ästhetik der Musik weiter wäre, wenn nicht viel kostbare Zeit mit solchen wertlosen Spielereien vergeudet würde. Ein mutiger Mann, dem der Stimmungsspuk zum Ekel geworden war, Hanslick, ist mundtot gemacht worden, weil er das Unglück hatte, Richard Wagners Genie nicht würdigen zu können; seine Gedanken hätten der Ästhetik wohl neue Anregungen geben können.

Soll der Gefühlsdusel fort dauern? Sollen Männer wie Riemann (um nur einen zu nennen!), die der Musik auf ihrem eigenen Gebiete näher zu kommen suchen, Ausnahmen bleiben? Wann wird man sich endlich in der Kritik, in der Ästhetik um die Fahne scharen, die die Aufschrift trägt: „Retournons à la musique“?



BESPRECHUNGEN

BÜCHER

147. **Adolf Weißmann:** Chopin. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig. (Mk. 5.—.)

Diese Kombination mußte gut ausfallen. Die zarte Genialität eines ganz großen und doch einsamen Musikers wurde von einer Feder beschrieben, die sich gern in Blut taucht, und der das Instrument der Sprache gehorcht. Ein Klavierdichter wurde von einem poetischen Historiker beschrieben. Ich liebe diese Bücher, die den Ballast fortgeworfen haben. Sie fliegen mit einer ungemein geistigen Leichtigkeit durch die Materie, und sie lieben ihren Stoff, weil sie ihn bewältigt haben. Ich lese sie, wie sie selbst ihren Autor lesen, auf das Menschliche, das Ungewöhnliche, das Assoziative und Klingende. Hier klingt erst Chopin's Leben, dann sein Wesen in der Welt, dann seine Werke und endlich versuchen eine große Anzahl vielfach seltener Bilder diese Dinge in die Sinnlichkeit zurückzuführen. Vielleicht ist darin des Femininen zu viel, daß der Autor, wie es mir scheint, dauernd auf seine Worte hört, auf Adjektiva und den Unterklang abstrakter Nebenvorstellungen, die alles Kritische und Urteilsstarke in einen reizenden Nebelduft hüllen. Aber daran leiden wir alle, weil das Gewissen des Stils übergroß geworden ist. Eine Materie wie Beethoven würde es nicht so ertragen, wie es Chopin erträgt. Die Unermeßlichkeit seiner Phantasie, die Horizontweite seiner Intimität, der Zukunftsglanz seiner Ausdrucksmittel in nationalen Rhythmen, weitgriffigen Harmonieen, alterierten Entschlüssen und ziellichen Techniken verlangt das nachempfindende Wort. Es folgt mit Wonne den erotischen Gängen seines Lebens und leuchtet in die Abgründe seiner schwer enthüllten Seele, aber es übersetzt auch seine musikalische Sprache in eine reiche Optik, die dem mangelnden Hören durch ein starkes Gesicht nachhilft. Kurz: es ist ein Buch von einem Menschen, der sich in Zucht halten möchte, zu einem, der es getan hat. Und dies ist ein Ton, Chopin's würdig.

Oscar Bie

148. **Arnold Schering:** Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin. Eine stilkritische Untersuchung. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1912. (Mk. 3.—.)

Ausgehend von der Betonung der Schwierigkeit, Messen des 15. und 16. Jahrhunderts herauszugeben, Schwierigkeiten, die in der richtigen Textunterlage gipfeln, ausgehend ferner von einer Kritik der üblichen Methoden solcher Arbeit, kommt Schering zu der Fragestellung: „Vokal oder instrumental?“ D. h.: Was ist in der alten Musik gesungen, was instrumental wiedergegeben worden? Man weiß, wie eine genaue Fixierung der Grenzen bislang erst für relativ wenige Erscheinungen, und zwar vornehmlich durch H. Riemann gegeben, und wie dadurch unsere Anschauungen von der alten Kunst wesentlich andere geworden sind. Indem Schering diese Fragestellung auf die niederländische Orgelmesse anwendet, gibt er uns in seiner Beantwortung, an frühere Arbeiten seiner fleißigen Feder anknüpfend, eine wertvolle stilkritische Unter-

suchung, die ihrerseits auf vier von Schering schon früher aufgestellten Grundsätzen basiert. Instrumentale Ausführung vermutet Schering mit Recht da, wo der natürliche Stimmumfang überschritten wird, eine Stimme andauernd pausenlos beschäftigt ist, wo die Regeln des strengen Vokalsatzes verletzt erscheinen, und wo sich Schwierigkeiten einstellen, den Text ungewungen unterzulegen. Es würde in dieser Anzeige zu weit führen, Schering durch den Gang seiner Untersuchungen Schritt für Schritt zu folgen. Durch seine Auffassung von der Art der Ausführung der „Orgelmesse“ — der einstimmige Sängerkhor trägt den Messentext auf die Cantus firmus-Melodie vor (weltliche Lieder oder liturgische Weisen), der Organist führt die übrigen Stimmen aus; dazu treten Solisten, die gewisse, im Cantus firmus nicht enthaltene Worte zu singen haben; auch spielt der Organist unter Umständen ganze Teile der Messe allein — rücken Orgel und Orgelspiel im 15. Jahrhundert gesteigerter Weise in den Vordergrund unseres Interesses. Schering geht weiterhin den Fragen im einzelnen nach; er entwirft ein Bild der Orgelkunst im 15. Jahrhundert und kommt dabei auf drei Fälle zu sprechen, in denen ein in den Messen angegebener Text nicht zum Singen bestimmt war: in Kompositionen mit einer oder zwei gesungenen Hauptstimmen erhalten die Instrumentalstimmen nur deshalb Textworte untergelegt oder beigegeben, um die Spieler andeutungsweise über den Fortgang der Vokalstimmen zu unterrichten. Dasselbe geschieht wohl auch in reinen Instrumentalsätzen (hauptsächlich im 14. Jahrhundert). Der Text soll endlich auch die Erfindung der instrumentalen Neben- oder Begleitstimmen beeinflussen. Schering gibt diese Sätze mit einer Reihe von Beweismaterialien, die der Leser mit Interesse verfolgen wird. Der ausgezeichneten Schrift sind umfangreiche Beispiele aus Werken Josquin's, Hobrechts u. a., auch zwei Faksimiles beigegeben.

Wilibald Nagel

149. **Julien Tiersot:** Jean-Jacques Rousseau. (Les Maîtres de la Musique). Verlag: Librairie Félix Alcan, Paris 1912. (3,50 Fr.)

Der verflossene Sommer hat mit der 200. Wiederkehr von Rousseau's Geburtstag auch bei uns wieder einmal die Aufmerksamkeit auf den großen französischen Denker gelenkt, dessen prophetischer Geist so viel vorausgenommen hat, was späterer Entwicklung dann zur Erfüllung wurde. So lag es denn nahe, sich auch mit der Charaktergestalt des Musikers Jean-Jacques von neuem zu beschäftigen. Tiersot's Buch trägt mit emsigem Fleiß das vielfältige Material zusammen, das solcher Erkenntnis dienen kann. Es führt uns zunächst den merkwürdigen Lebensweg dieses einzigartigen Menschen entlang unter dem Gesichtspunkt seines Verhältnisses zur Tonkunst, die ihm nicht Lebenszweck sein konnte, die ihn aber doch sein Leben lang getreu begleitet hat, ihm Helferin und Trösterin war und ihrerseits die bedeutsamste Förderung und Anregung durch ihn erfahren hat. Rousseau steht als die markanteste musikalische Gestalt Frankreichs in jener Zeit des Interregnums vor uns, die zwischen das Schaffen Rameau's und die

großen Reformen Glucks fällt. Was er dieser Zeit bedeutet hat, wird in einem zweiten systematischen Teil ausführlich gewürdigt. Mit Recht betont der Verfasser, daß das, was Rousseau an positiven musikalischen Werten geleistet hat, uns relativ gleichgültig sein könnte, wenn nicht eben diese starke und eigenartige Persönlichkeit hinter dem Geschaffenen aufdrückte. Rousseaus musikalische Schulung ist gering. Und auch seine produktive Begabung an sich reicht nicht hin, um starke, dauernd lebenskräftige Werke zu zeugen. Aber was ihm hier fehlt, das ersetzt er durch die geniale Intuition, durch ein instinktives Erfassen des Wesentlichen, durch den tiefen Blick, den er getan hat in das Wesen künstlerischen Schaffens überhaupt. Gerade solche Naturen, die etwas abseits stehen und andererseits sich hoch über den Einzelfall, über das Nurmusikertum erheben, vermögen uns über unsere Kunst oft die wundervollsten Aufschlüsse zu geben. Sie sind nicht ganz und gar beteiligt, stecken nicht mitten inne, brauchen sich vom Kleinen, Einzelnen, vom Handwerkmäßigen, wenn man so will, nicht beeinflussen zu lassen. Und gerade darum ist ihr Blick freier, gerade darum sehen sie oft besser als andere das Wesentliche, schauen sie von höherer Warte oft weiter hinaus, rückwärts wie vorwärts, werden sie zu Ordnern, zu Zusammenfassern, zu Führern in die Zukunft. So ist denn auch das beste, was Jean-Jacques Rousseau seiner geliebten Tonkunst hat geben können, die starke Anregung, das Vorausweisen in neue Bahnen. Seine Werke wollen garnicht Selbstzweck sein, sie bieten sich dar als Paradigmen, als Muster neuer möglicher Gattungen. So wird sein „Devin de village“ zum Anfangspunkt des französischen Singspiels, sein „Pygmalion“ der erste in der langen Reihe späterer melodramatischer Versuche, die für die Entwicklung der Musik des 18. Jahrhunderts so bedeutsam geworden sind. Und geradezu visionär muten die Äußerungen an, mit denen Rousseau die kommende Programmusik vorwegnimmt. Sein weithin schweifender Geist dringt vor bis zu den Grenzgebieten, die noch unerforscht als Zukunftsland vor der nachrückenden Erkenntnis der Geister ausgebreitet liegen. Er sieht klar die bis dahin noch kaum geahnten Möglichkeiten neuer Entfaltung der aufgespeicherten Kräfte. Und so wird einer, der kein Vollblutmusiker ist, dank seiner tiefen Einsicht in die natürlichen Daseinsbedingungen alles künstlerischen Schaffens, zum Pfadweiser für die, die dann kommen und, stärker als er selbst, die Gabe haben, den Weg zu gehen, den er gewiesen hat. Das Buch kann, so angesehen, dem nachdenklichen Leser, über seinen nächsten Zweck hinaus, tiefe Einsicht geben in das Wesen alles Künstlerischen und der Tonkunst im besonderen. Es zeigt, wie jemand, der auf dem einen Gebiet im Grunde eher ein Passiver ist, dank seiner überragenden Geistesgaben zum Förderer, zum Anreger und Führer werden kann. Ernst Neufeldt

150. **Theodor Billroth:** Wer ist musikalisch? Nachgelassene Schrift, herausgegeben von Eduard Hanslick. Vierte Auflage. Verlag: Gebrüder Paetel, Berlin 1912. In Baden war es einmal im Sommer, als am Klavier zwei Männer saßen und das „Meister-

singer“-Vorspiel von Richard Wagner vierhändig spielten: der bekannte Wiener Kritiker Eduard Hanslick und der berühmte Wiener Physiologe Theodor Billroth. Bei der Stelle, wo die drei Motive aufeinander stoßen, springt Billroth erregt auf und stürmt in den Garten hinaus. Nach einer Weile kehrt er atemlos zurück, setzt sich ohne ein Wort zu reden, ans Klavier und paukt vielleicht fünfzigmal auf den Tasten: „Lott' ist tot, Lott' ist tot, Lotte, die muß sterben!“ Und nach diesem Totschlag seufzt er erleichtert auf: „Gott sei Dank, jetzt hab' ich wieder Musik gehört!“ Diese kleine, aber verbürgte Historie charakterisiert den Freundeskreis um Hanslick, der lange Jahre kein Verständnis für Wagner haben konnte oder wollte. Von Hanslick weiß man ja sehr genau, daß es rein persönliche Motive waren, die ihn in das Lager der Antiwagnerianer geführt haben, und daß er erst in seinen letzten Lebensjahren viel Wasser in seinen Wein gegossen hat, um für Brahms an Bruckner, an Hugo Wolf und noch in seiner allerletzten Zeit an Richard Strauß das Objekt für seine oft geistreichen Angriffe zu suchen. In allen rein musikalischen Fragen steht Billroth auf dem Boden der formalen Ästhetik Hanslicks, dessen Lehre vom Musikalisch-Schönen auch für ihn ein Credo ist. Wirklich aufschlußreich und anregend ist die Billrothsche nachgelassene Schrift in allen Kapiteln, in denen Grenzfragen erörtert werden, also überall dort, wo der Mediziner vor dem Musiker spricht. So in dem Kapitel, wo vom Rhythmus als wesentlichem, mit unserem Organismus innig verbundenem Element des Musikalischen die Rede ist, dann in den Abschnitten über die Beziehungen von Tonhöhe, Tonklang und Tonstärke zu unserem Organismus und von der Entwicklung des Musikalischen zur „Tonkunst“. Billroth als Musikästhetiker darf aber keine andere Wertung verlangen als etwa die eines distinguished foreigner, der über vieles klug zu plaudern weiß, aber mit Virtuosität um den Kern der Sache herumschreibt. Ein Beispiel für viele: Was Billroth über Programmusik schreibt, macht jedem Dilettanten Ehre. Er meint (S. 147ff), es gebe andere Arten von Programmusik (vorher spricht Billroth von erzählender Musik, die Vorgänge der äußeren Natur „darstellt“), deren vermeintlichen „Inhalt“ man ohne Überschriften kaum zu deuten imstande wäre; es wird dem Hörer dadurch „der außermusikalische Gedankenkreis“ geradezu aufoktroiert; man gibt daher den Konzertbesuchern längere gedruckte „Erklärungen“ in die Hand, um die Musik zu verstehen. „Alle nicht musikalisch Gebildeten und selbst die Unmusikalischen kommen durch diese Nebenwirkungen der Musik in eine gewisse Beziehung zu derselben; sie haben einen Berührungspunkt mit einer Kunst gefunden, die ihnen sonst unverständlich, uninteressant, ja unerfreulich erschien; sie fangen an, sich doch auch für musikalisch zu halten, und fühlen sich nicht mehr als Parias unter den Eingeweihten. So ist es wohl gekommen, daß die Mehrzahl der Menschen, welche überhaupt Gelegenheit haben, komplizierte Orchestermusik zu hören, die Auffassung gewinnen, die Musik habe überhaupt den Zweck, etwas darzustellen oder zu bedeuten, und daß sie vieles noch besser verstehen und

noch mehr Genuß davon haben würden, wenn man ihnen nur immer vorher sagen wollte, was die zu hörende Musik bedeuten solle.“ Auf die vielen schiefen Urteile Billroths über Komponisten, insbesondere über Wagner, soll hier nicht näher eingegangen werden. Das lohnt heute nicht mehr der Mühe. Der auf Seite 165 genannte Komponist Gywetz muß wohl Gyrowetz heißen.

Ernst Rychnovsky

151. **Georg Kinsky:** Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln. Zweiter Band. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 56.—.)

Im vorliegenden zweiten Katalogband des Heyerschen Museums behandelt Georg Kinsky, der Konservator der Sammlung, die im Museum aufbewahrten Zupf- und Streichinstrumente. Er beginnt mit den Harfen, Zithern, Lauten, Gitarren, Mandolen und führt dann über die Hackbretter und Gusli (harfenähnliche Zupfinstrumente) zu den Marintrompeten, Pochetten (Armgeigen), Lyren, und zur Familie der Streichinstrumente. Die Art, wie Georg Kinsky seinen Katalog angelegt hat, kann vorbildlich genannt werden. Mit äußerster Genauigkeit werden alle Instrumente durch Wort und Bild beschrieben, mag es sich um neuere oder alte, wertvolle Instrumente handeln. Darüber hinaus bringt der Katalog noch einleitende Kapitel, die die Geschichte, den Werdegang und die Entwicklung der einzelnen Instrumentengattungen bis in Einzelheiten hinein verfolgen. Zu den besten Abschnitten gehören da der Überblick über die Geschichte der Laute, der Cithrinen (kleine Zithern), Trumscheits, Lyren, Violoncelle und Barytons. Hier wird nicht allein die gesamte einschlägige Literatur ausgenutzt, sondern es werden auch viele, bisher nicht bekannte Quellen herangezogen und neue Theorien gegeben. Interessant ist auch das beigegebene Verzeichnis der Lauten- und Geigenmacher, das viel Material zur Geschichte des Instrumentenbaus bringt. Die Ausstattung des Katalogs ist äußerst luxuriös und reich. Man bekommt aus den Reproduktionen der Instrumente eine vollkommene Vorstellung von ihrem Bau und Charakter, so daß der Katalog einen Besuch des Museums unter Umständen ersetzen kann. Überhaupt ist das außerordentlich fleißig und sorgfältig gearbeitete Buch von weit größerer Bedeutung als die bekannten Museumsführer. Es kann als kleines Instrumentenlexikon gelten, das über alle Fragen Auskunft gibt, die sich beim Studium der älteren Musikübung für jeden Musiker ergeben.

Georg Schünemann

152. **Hans Gaartz:** Die Opern Heinrich Marschners. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1912. (Mk. 3.60.)

Die genau hundert Seiten umfassende Abhandlung ist der Ausbau einer Doktordissertation. Mit dem nur reichlich einen Bogen in Anspruch nehmenden ersten Abschnitt über die Jugendoper Marschners hat Gaartz in Bonn promovieren dürfen. Das Verdienstliche der gesamten Arbeit besteht darin, daß hier die hauptsächlich künstlerische und historische Bedeutung Marschners, die in des Meisters musikdramatischem Schaffen liegt, unter Ausscheidung alles überflüssigen biographischen und sonstigen Beiwerks

in verständiger, klarer und sachlicher Weise dargelegt wird. Die Sachlichkeit des Verfassers spricht sich wohltuend aus in der ruhigen und besonnenen Art, mit der nicht allein die den Werken zugrunde liegenden Dichtungen, sondern auch Marschners Leistungen selber in ihren Vorzügen wie in ihren Schwächen charakterisiert werden. Zu bemerkenswerten neuen Resultaten kommt Gaartz nicht; auch bei ihm behalten „Vampyr“, „Templer und Jüdin“ und „Hans Heiling“, die er unter dem Titel „Die drei Meisteroper“ in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen stellt, die überragende Bedeutung; weder von den „Jugendoper“ noch den „Opern, die im Zeichen des Verfalls stehen“ (Schlußabschnitt der Arbeit), kann irgendeine Schöpfung den genannten dreien das Wasser reichen. Im einzelnen teilt der Autor manches Unbekannte mit, dank dem Entdeckerglück Edgar Stels, der vor einigen Jahren den nunmehr von Gaartz benutzten verschollenen Nachlaß Marschners im Besitz der Frau Käthe Lenz in Hamburg auffand, einer Tochter aus der Ehe Therese Jandas, der vierten Frau Marschners, mit dem Kapellmeister Dr. Otto Bach. Gaartz konnte aus diesem Manuskriptschatze mancherlei zitieren, namentlich auch die zu ihm gehörenden Originalpartituren mehrerer Opern gründlich einsehen. Einen kurzen, allgemein orientierenden Überblick über des Meisters Leben und Werke schickt er der ausführlichen Einzelbetrachtung der Opern voran, mit einem Verzeichnis von anderthalb Dutzend in irgendwelcher Hinsicht bedeutsamer musikalischer Themen und einem knappen „Wegweiser zur Marschner-Literatur“ beschließt er sie. An gelegentlichen hübschen Randbemerkungen fehlt es nicht. Wer an der Hand der Klavierauszüge einen charakteristischen Einblick in Marschners Kunst tun will, dem wird die Gaartzsche Arbeit manchen dankenswerten Fingerzeig geben.

Dr. Georg Kaiser

MUSIKALIEN

153. **Rudolf M. Breithaupt:** Die natürliche Klaviertechnik. Band I. Handbuch der modernen Methodik und Spielpraxis mit 82 Zeichnungen, photographischen Aufnahmen, sowie 14 Tafeln und 539 Notenbeispielen. Dritte, vollständig umgearbeitete und stark vermehrte Auflage. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig 1912. (Mk. 12.—.)

Diese neue Auflage des bekannten Klavierlehrbuchs, die so ziemlich ein neues Werk darstellt, bedeutet für mich einen wenn auch nicht endgültigen, so doch vorläufigen Abschluß der Bemühungen unserer modernen Klavierlehrer, eine Erklärung der Spielvorgänge zu schaffen, die mit der Praxis der Künstler möglichst in Einklang steht.

Daß die älteren Bücher aus dem 19. Jahrhundert eine unglaubliche Gleichgültigkeit und Kurzsichtigkeit gegenüber dem Kerne des ganzen Problems, der Frage nach den zweckmäßigen Bewegungsvorgängen des Spielers erkennen lassen, bestreitet wohl kein Einsichtiger. So hatten es die ersten Neuerer: Deppe, Clark, Klose, Söchting, Stoewe, Steinhausen, Bandmann, Caland, Breithaupt u. a. leicht, einsichtsvoller zu sein, wenn es freilich auch ihnen durchaus

nicht gleich gelingen wollte, das Problem vorurteilslos zu durchschauen und zu enthüllen. Waren die älteren Klavierlehrer Verächter der Physiologie, so zeigten sich die Neuerer anfangs als nicht geringere Verächter der Praxis und glaubten, die höchst komplizierten Bewegungskomplexe beim Klavierspiel mit ein paar Schlagwörtern aus der Bewegungsphysiologie erledigen zu können. Die Zeit und der gerechtfertigte Protest der Praktiker machte sie klüger. Doch der, der es am meisten über sich gewann, jeder übertriebenen Betonung seines physiologischen Wissens zu entsagen, und vor allem auf eine möglichst innige Verschmelzung des physiologisch Beobachteten mit dem praktisch Zweckmäßigen zu dringen, dabei aber jeden Rückfall in alte und veraltete Praktiken zu meiden, ist Breithaupt in seinem neuen Werke. Der Autor ist so ziemlich alle Irrwege gewandelt, die ein Klavierlehrer der letzten zwanzig Meinungsbewegten Jahre gehen konnte. Er ist immer wieder unverdrossen umgekehrt, hat überall gelernt und ununterbrochen beobachtet, er hat mit für mich imponierender Energie mit sich selbst und seinem Arbeitsstoffe gerungen und sich in dieser Arbeit weit über sich selbst erhoben.

Ich will damit betonen, daß man Breithaupt als Klaviertheoretiker von heute nur noch nach der dritten Auflage seiner „Natürlichen Klaviertechnik“ beurteilen darf. Was er hier gibt, will ich im folgenden kurz anzudeuten versuchen. Das 800 Seiten umfassende Werk orientiert den Spieler zunächst über sein Instrument, d. h. seinen Körper, speziell seinen Arm nach seinem anatomischen Bau wie seinen bewegungsphysiologischen Bedingungen. Knochen, Gelenke, Muskeln sowie Gehirn und Nerven werden beschrieben und ihr Wechselwirken erklärt. Aktueller als diese freilich keineswegs entbehrlichen Vorkenntnisse sind die Ausführungen über die speziellen Spielkräfte, die Begriffe Geschwindigkeit und Feststellung der Gelenke (Fixation). Mustergültig ist das meiste über die Entspannung der Nervenkräfte, der Muskeln und die Erschlaffung der Gelenke Gesagte, das in dem Kapitel von der „Idee des Gewichtsspiels“ gipfelt. Hier finden sich Sätze, die Leitsätze einer jeden zukünftigen Klavierlehre bleiben werden, und die außer Breithaupt keiner so fixierte: „Die Entspannungslehre ist der eigentliche Kern unserer Kunsttechnik.“ Erst Entspannung, dann Fixation!

Die folgende Bewegungslehre wird mit größter Sorgfalt abgehandelt, und (was mich noch mehr einnimmt) ohne jede theoretisch-orthodoxe Engherzigkeit. Offenbar ist der Autor selbst zu der Einsicht gekommen, wie bescheiden unser Wissen um die bewegungsphysiologischen Vorgänge beim Klavierspiel ist, und so fußt er fast nur auf eigenen aus der Praxis gewonnenen Beobachtungen. Ich hebe als trefflich hervor den Abschnitt über aktive und passive Bewegungen, sowie die Einzelabhandlungen über die Spielbewegungen: Fall und Wurf, Stoß, Schlag, Setzbewegungen, Drehbewegungen, Rollbewegungen, Gleit- und Schiebewegungen, Bewegungen beim Unter- und Übersetzen, Fingerbewegungen usw.

Ich möchte hier, ehe ich in meinem Bericht über den ferneren Inhalt des Buches fortfahre,

ein paar kritische Bemerkungen über die Physiologie der Klaviertechnik in Breithaupts Fassung einschalten. Bisweilen, scheint mir, bemüht sich der Verfasser noch zu sehr, seine Aufstellungen physiologisch zu begründen. Diese Begründungen beladen die Darstellung und sagen (mir jedenfalls) wenig, rufen vielmehr meist meinen Widerspruch wach. Dagegen entsinne ich mich einer großen Zahl trefflichster Bemerkungen, z. B. über die allgemeinen körperlichen und geistigen Voraussetzungen der Technik: als Rasse, Temperament, Muskelqualität. Höchst einsichtsvoll ist die Begründung der sogenannten „Kraft“ und der „Geschwindigkeit“ als rechte Verteilung der mechanischen Arbeit an die verschiedenen Teile des Armes. Daß die „Gelenkigkeit“ nicht in der anatomischen Struktur der Gelenke selbst beruht, sondern in der Fertigkeit des Spielers, jeweils nur ein Minimum von Muskelaktion aufzubringen, und, wo es nur gehen will, die Muskeln erschlaffen zu lassen, sagt Breithaupt oft und überzeugend klar. Das ist im Prinzip alles nichts Neues, aber so wie es hier vorgetragen wird, das ist zum mindesten für unsere klavierpädagogische Literatur vielfach vorbildlich.

An seine „Physiologie der Klaviertechnik“ schließt der Verfasser dann eine „praktische Klaviertechnik“ an, in der er auf alle nur denkbaren Fragen des praktischen Klavierspiels mit größter Ausführlichkeit eingeht. An den Anfang stellt er das Körperliche: Sitz, Haltung des Spielers, die grundlegenden Bewegungsformen, die speziellen Spielformen als Zwei-Fünf-Fingerformen, Tonleitern, Arpeggien, Oktaventechnik, Terzen und Sexten, Akkordspiel, den Triller und andere Verzierungen, Sprungtechnik, Repetitions- und Glissandotechnik, endlich die Spielformen des Gradus ad Parnassum von Clementi und die Frage der Fingersetzung (Applikatur).

Auch dieser Teil des Buches birgt viel des Vortrefflichen, selbständig Beobachteten. Vor allem zeigt sich der aufgeklärte Pädagoge in der mehrfach anzutreffenden Bemerkung, daß hier schon viele Detailfragen nur von Fall zu Fall je nach den gegebenen Bedingungen zu entscheiden sind (z. B. die vielumstrittene Frage der Handstellung, die die ältere Pädagogik in beschränkt rigoroser Weise behandelte). Ganz und gar ablehnen muß ich des Verfassers Eintreten für den tiefen Sitz. Mögen immerhin einige Virtuosen etwas tief sitzen (exakt hat dies übrigens noch keiner untersucht), die meisten sitzen hoch, und jeden Lernenden soll man, wie er es selbst stets wünschen wird, hoch sitzen lassen, damit die Schulter hängen kann und der Ellbogen stets von selbst höher steht als das Handgelenk. Viel wichtiger noch als die Frage des Hoch- oder Tiefsitzes erscheint mir der Hinweis, daß sich der Spieler genügend weit von der Tastatur absetzt, denn die Grundbedingungen alles freien großen Spiels ist ein ziemlich gestreckter Arm, der in keinem Gelenk starke Knicke zeigen darf. Den Satz (S. 251—52) über die Fingertätigkeit empfehle ich allen, die glauben, Breithaupt verwerfe sie. Weshalb aber der Autor noch immer nichts von den Fingerübungen bei festgelegter Hand wissen will, verstehe ich nicht. Sie sind doch das allerbeste Mittel, durch die hier künstlich ge-

schaffen, auch in der Praxis oft auftretenden Beengungen sowohl die Einstellfähigkeit der Finger selbst als auch die führenden Armbewegungen zu höchster Vollendung auszubilden. Schädlich werden sie nur, wenn man sie als „Fesselübungen“, d. h. Parforceexerzitien für die Finger betreibt, bei gewaltsam fixiertem Arm.

Ein folgender Abschnitt über die Mechanik des Klaviers und seiner Vorläufer wird vielen erwünscht sein, er gehört zu einem solchen Werke auch notwendig.

Die letzten drei Abschnitte der „praktischen Klaviertechnik“ handeln vom Vortrag, d. h. von der dynamischen, agogischen und seelischen Ausgestaltung eines Klavierstückes. Diesen Teilen des Buches kann ich oft nur noch bedingt zustimmen, vieles darin erscheint mir bedenklich und irrig. Zur Dynamik: Seite 333 wird richtig gesagt: wir können den Klavierton mittels des Hammermechanismus „nur hinsichtlich seiner Stärke abtufen“. Seite 341 liest man aber: „Je harmonischer die Gliedmaßen in ihren Gelenken sich bewegen, je vollkommener, natürlicher und anmutiger ihr Rhythmus ist, um so vollkommener ist der Anschlag, um so schöner klingt auch der Ton,“ und Seite 377: Um den „Ausdruck des Metaphysischen“ zu ermöglichen, „wird ein Künstler die Schwere (des Armes) instinktiv aufheben, den Arm tragen, die Hand weich und leicht machen und die Tasten mit samtigen Fingern berühren“, kurz „den Ton von jeglicher Erdschwere befreien“. In all diesen Ausführungen spielt (so scheint mir) der Empfindungsmensch dem Denker oft einen Streich. Die ganze Anschlagslehre Breithaupts erscheint mir aus diesem Grunde, trotz der vielen absolut richtigen Einsichten, die sie birgt, recht anfechtbar, weil sie zu sehr voller Widersprüche steckt. Der Autor und meine Leser mögen daraufhin einmal den folgenden Satz betrachten, Seite 349: „Es kommt beim non legato weniger auf die Beobachtung des Tastenganges an, obwohl die Aufwärtsbewegung der Taste so lange gehemmt werden muß, bis die nächste Taste sich bis zur Sohle gesenkt hat, als vor allem auf den auf die Widerstandsebene ausgeübten Gegendruck. Dadurch entsteht ein Ton von mittlerer Tondauer.“ Ferner (Seite 367) wird die Wirkung des portato (portamento) als ein „Hinübertragen oder Anschleifen eines Tones an den anderen“ beschrieben. Der folgende Satz spricht aber schon von „der rechtzeitigen Abdämpfung des Tones, also der staccato-artigen Wirkung“.

In dem Absatze über Rhythmik und Phrasierung ist noch vieles, und selbst Grundlegendes ungeklärt, vielleicht aber gerade wegen des löblichen Bestrebens, den alten Schlendrian der älteren Lehrbücher zu verlassen und fortschrittliche Bahnen zu wandeln. An Einzelheiten möchte ich nur (Seite 455) die Verwechselung von Artikulation (legato-staccato-Vortrag) mit der Phrasierung hervorheben, die zu der unhaltbaren Behauptung führte, Mozart habe seine eigenen Themen falsch phrasiert. Er wollte sie überhaupt nicht in der Niederschrift phrasieren, sondern seine Bogen sind lediglich Bindebogen, und als solche zwar konventionell, aber (verstehen man sie recht zu deuten) unantastbar. Den Beschluß der Vortragslehre bilden zehn Essays

über den Stil der großen Klaviermeister. Und endlich unterrichtet ein sehr sorgfältig gearbeiteter, ausführlicher historisch-literarischer Anhang über die Meister und Schulen des Klavierspiels und über die gesamte Fachliteratur. Ich wiederhole mein Gesamturteil: Der Klavierspieler hat kein ausführlicheres, fortschrittlicheres Werk als das Breithaupts. Möchte es dem Autor bald beschieden sein, seine ernste und bedeutende Leistung noch mehr zu vervollkommen.

Hermann Wetzel

154. Ludwig Boslet: Sonate No. VI in c-moll für Orgel. Werk 35. Bantus-Verlag, Trier 1912. (Mk. 4.—.)

Schade, daß Boslet bei der Wahl seines thematischen Materials und bei dessen Verarbeitung nicht eine strengere Selbstkritik walten läßt. Sonst müßten ihm bei seiner gewandten Art, gutklingend und leichtfließend zu schreiben, ganz andere Würfe gelingen, als es diese neue Sonate ist, die die Familienähnlichkeit mit der fünften nicht verleugnen kann. Einzelne Stellen müssen sich den Vorwurf der Banalität gefallen lassen, die sich in Sequenzen um so deutlicher bemerkbar macht. Spieler wie Hörer haben an dem Werke, das Homophonität und Mendelssohnsches Melos bevorzugt, keine harte Nuß zu knacken. Vielleicht findet es deshalb seine Liebhaber.

155. Paul Krause: Choralstudien für Orgel. Werk 12. Verlag: Schweers & Haake, Bremen. (3 Hefte zu je Mk. 3.—.)

In diesen 36 Choralstudien von vorwiegend lyrischem Charakter gibt Krause, dessen frühere Orgelkompositionen mehrfach in diesen Blättern Besprechung fanden, kleine in sich abgeschlossene und von warmer Empfindung getragene Stimmungsbilder, deren Bekanntheit durchaus erfreulich und lohnend ist. Daß ihm Regers und noch mehr Karg-Elerts Choralvorspiele als Muster dienten, verrät einen guten Geschmack und braucht bei der Selbstständigkeit, mit der er in vielen Fällen die empfangenen Anregungen verarbeitet hat, in keiner Weise als Vorwurf angerechnet zu werden. Da Krause eine Reihe selten bearbeiteter Choräle herangezogen hat, füllt er zugleich manche Lücke aus (z. B. mit den Nummern 9, 15, 16, 18, 26, 28, 29). Man entdeckt manche aparte Harmoniewendung in den Stücken, die man als Verheißung für die Zukunft des Komponisten hinnehmen kann, andererseits fehlt es auch nicht an Geschraubtheiten des Ausdrucks, namentlich überreichlichem Gebrauch der Chromatik. Im ganzen bedeutet Krauses Werk 12 einen guten Schritt vorwärts auf einer Bahn, die ihm seine spezielle Begabung für das Lyrische deutlich anweist. Das Werk sei als begrüßenswerte Erscheinung bestens empfohlen.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

156. Mezio Agostini: Berceuse, Crepuscolo, Abbandono, Raccontando, Rimpianti, Semplicità, Sognando, Mazurka No. 1—4, Valse No. 1—2, Valse-Caprice, Ballata, Impromptu, Notturmo, Scherzo. (je Mk. 1.— bis Mk. 1.75.) Verlag: Carisch & Jänichen, Mailand.

Soweit Agostini's Kompositionen als „Salonmusik“ bezeichnet werden müssen, ist ihr künstlerischer Wert minder wichtig als der ge-

schäftliche, der hier nicht in Frage kommt. Kritische Würdigung können nur die Tanzstücke, die Chopin'schen Einfluß verraten, ferner die Berceuse, das Impromptu und das Scherzo beanspruchen, bei denen neben Chopin auch Grieg Pate gestanden hat. Alle diese kleinen Sachen sind flott und wirkungsvoll geschrieben, zumal das Impromptu, in dem Griegs Schmetterling anmutig zwischen verborgenen Veilchen und stolzen Blüten hin- und herflattert. An Eigenem weiß der Komponist manches Reizvolle binzuzutun, doch bedient er sich für seine schlichten Gedanken und Einfälle einer harmonisch allzu „gewählten“ Ausdrucksform. Diese musikalische Harden-Sprache, die durch künstliche Umschreibung der einfachsten Dinge geistreich zu wirken sucht, wird stets ihren Zweck verfehlen, weil sie die Dummen nur verblüfft und die Gebildeten nur ärgert. Im übrigen: Selbst der beste Koch kann aus risotto und maccheroni keine Delikatessen machen. Das soll er aber auch gar nicht. Agostini unterschätzt das musikalische Publikum, wenn er meint, daß es kein Verlangen mehr nach einfacher, ungewürzter Kost habe.

157. **Joseph Marx:** Herbstchor an Pan (R. H. Bartsch). Für Chor, Knabenstimmen, Orchester und Orgel. (Klavierauszug mit Text Mk. 5.—.) Verlag: Schubertshaus, Wien-Leipzig.

Sofern der Klavierauszug ein einigermaßen sicheres Urteil ermöglicht, stützt dieses Werk die Hoffnungen derer, die Joseph Marx trotz aller Reklame für ein hervorragendes Talent halten, ohne in seinem bisherigen Schaffen schon eine Erfüllung sehen zu können. Seine Lieder zeigten viel Liebe zu Hugo Wolf, und der „Herbstchor“ verrät intime Kenntnis der Strauß'schen Technik. Aber das ist nicht entscheidend. Denn die Musik dieses neuen Werkes offenbart so viel echte Leidenschaft, ist trotz aller Kompliziertheit so klar und ehrlich, daß sie den Hörer von vornherein gefangen nimmt. Das Bewußtsein, hier einem Erlebnis gegenüberzustehen, ist über jede individuelle Geschmacksrichtung hinaus so zwingend, daß sich wohl niemand dem starken Eindruck des Werkes wird entziehen können. Immerhin muß bemerkt werden, daß die Größe der aufgewandten Mittel der Wirkung eher nachteilig als förderlich ist. Weder der dichterische Vorwurf noch die Zeitdauer der Komposition rechtfertigen den großen Apparat. (Holzbläser 3fach, Blech 4—6fach, Triangel, Xylophon, Glockenspiel, Pauken, Harfe, Streichquintett, Orgel, Gemischter Chor und Knabenstimmen.) Ein allzu prunkhaftes Gewand und allzu reicher Schmuck wirken bei einem Kunstwerk (wie bei schönen Frauen) leicht verdächtig. Und wer den Mund recht voll nimmt, der beweist damit noch nicht, daß er viel zu sagen habe. Aber Marx ist noch ein Werdender; es verschlägt darum nicht viel, wenn er sich mal in den Mitteln vergeift und Effekt mit Wirkung verwechselt. Dr. Richard H. Stein

158. **Selim Palmgren:** „Jugend“. Sechs lyrische Klavierstücke. op. 28. 1. Präludium, 2. Die Schatteninsel, 3. Märchen, 4. Die Mutter singt, 5. Der Schwan, 6. Reigen. — Finska Rytmer (finnische Rhythmen) 1. Karelischer Tanz, 2. Menuet, 3. Das

böse Gewissen, 4. Menuett-Vals, 5. Westfinnischer Tanz. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen; Norsk Musik-Forlag, Kristiania.

Im allgemeinen: sehr fein empfundene Skizzen eines poetisch gestaltenden Künstlers. In der Harmonisation ist die Schule Debussy's nicht zu verkennen. Es klingt aber überall ein melancholischer, nordisch-herber Ton aus dieser Musik. Wie könnten wohl Finnen auch anders singen? Dies drückt aber Palmgrens Musik den Stempel der Persönlichkeit auf. Die ganze verhaltene Wehmut einer unterdrückten Nation tönt uns aus dem Stück „Der Schwan“ entgegen. Auch in allen anderen Stücken der Sammlung ist die Stimmung ähnlich. Sie nimmt im „Präludium“ etwas heldenmäßige Färbung an — und ihrer selbst vergessend, wird sie zum Schluß im „Reigen“ fröhlich, fast ausgelassen. In der Bearbeitung seiner Themen, in der Harmonisation ist der Verfasser ganz modern. Er verzichtet auch stellenweise auf ein regelrechtes Tonartbewußtsein und sogar auf die rhythmische Gliederung. Bei No. 2 aus „Jugend“ sind keine trennenden Taktstriche vorhanden! Und eben bei diesem Stück ist es sehr richtig empfunden. Übrigens sind das Errungenschaften, die uns keinesfalls fremd und, wenn gut angewandt, auch nicht mehr befremdend sind. Ich möchte nochmals No. 2 („Die Schatteninsel“) besonders hervorheben, das in seiner Art ein kleines Meisterwerk ist. — Die zweite Sammlung (Finnische Rhythmen) ist weit weniger wertvoll. Sie scheint auch anspruchsloser zu sein. Es muß aber auch etwas komisch wirken, wenn man das „böse Gewissen“ in Musik gesetzt zu hören bekommt. Dies scheint ein kleiner Mißgriff des sehr begabten Komponisten zu sein.

159. **S. Maykapar:** Deux Réveries. op. 10. 1. Mélodie, 2. Mouvement de Valse (zusammen Mk. 1.50.) — Pensées fugitives. Suite de six esquisses. op. 11. (Mk. 2.—.) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig und St. Petersburg.

Es ist bessere Unterhaltungsmusik, was hier in beiden Heften vorliegt. Sie klingt gut, ist flüssig geschrieben und stellt keine großen Anforderungen an den Ausübenden. Legt man aber einen höheren Maßstab an, wozu man heutzutage wohl berechtigt ist, dann sieht die Sache anders aus. Man sucht heute in jeder Kunst noch etwas anderes als Zerstreuung, und in der Musik will man mehr als momentanen Ohrenschmaus haben. Wir wollen etwas hören, was wir noch nie gehört haben; wir möchten, daß uns Dinge erzählt werden, die wir nicht kennen, oder daß solche, die uns wohlbekannt sind, in einer bisher unbekannten Art und Weise uns gesagt werden, in einer Art und Weise, die uns vielleicht im Anfang fremd ist, die wir aber doch anerkennen müssen. Wir suchen nicht nach der Sensation, sondern nach den tiefen, bleibenden Werten. Davon ist in dieser Musik wenig enthalten. Die Eindrücke der „Pensées fugitives“ verwehen so schnell, wie sie gekommen sind. Und doch hat man auch bei flüchtigen Gedanken, wenn sie geistreich oder schön waren, den Wunsch, sie möchten zurückkehren. Bei den vorliegenden „Pensées fugitives“ wird dieser Wunsch gar nicht wach.

Dr. Jenö Kerntler

OPER

BERLIN: Zu den meist mißhandelten Opern gehört Webers „Freischütz“. Man legt den Akzent auf die Volksoper und vergißt, daß diesem Meisterwerk damals eine vorwärtstreibende Kraft innewohnte; daß es auch heute noch Ungewöhnliches in der Ausführung fordert: daher ist's vom Übel, daß sich jedes Konservatorium mit dem Werk auf Du und Du stellt. Ja, es ist vom Übel. Und doch wird es, auch durch Gassen und Schmieren geschleift, eine gewisse Noblesse nicht verlieren. Hören wir nun, wie sich das Deutsche Opernhaus, von Hause aus zu solchen Aufgaben berufen, damit abfand (da unser Königliches in anerkannter Noblesse Weber in die Vorstadt abrücken läßt). Also: es gibt da eine szenische Schwierigkeit, die der unfreiwilligen Komik vorbaut: die Wolfsschlucht. In Charlottenburg ist sie nett gelungen. Zuerst hat man das Gefühl: diese düstere Felsenpartie ist ein schöner Sommeraufenthalt. Dann wird's gruselig; gruselig für den Bourgeois, soweit er dem „Freischütz“ mit Naivität gegenübersteht. Verfinsterung des Himmels, unqualifizierbares Federvieh, halbgeglücktes, darum nicht gerade dämonisches Feuerwerk. Die Sänger stehen auf annehmbarer Höhe, so Emmy Zimmermann, die nur die harmlose Agathen-Pose nicht aufzubringen vermag; so Mizzi Fink als Ännchen behend in Stimme und Gliedern; so Alexander Kirchner, der den Max, kein Prachtexemplar der Gattung „Mann“, verständig und mit schönem Stimmklang gibt. Verschweigen wir die kleinen Tücken der Objekte, die mancherlei Zufälligkeiten, und freuen wir uns der zielbewußten Regie Direktor Georg Hartmanns wie der sehr tüchtigen Orchesterleitung Rudolf Krasselts.

Adolf Weißmann

BREMEN: Nach zwanzig Jahren hat Verdi's „Falstaff“ auch den Weg zu uns gefunden. Des Meisters letzte Oper ist und bleibt ein musikalisch-geistreiches Werk, und sie wird immer als ein rühmliches Zeugnis für die starke schöpferische Kraft des Tonsetzers im hohen Alter gelten. Die Titelrolle sang Guido Schützensdorf. Im Parlandogesang trefflich deklamierend, fand er für die komische Figur des Helden richtige Töne. Neben den Herren Spivak, Permann, Neugebauer, Roller und Lange verhalten die Damen Burchard-Hubenia, Rödiger, Blume, Neuner der Oper, die Cornelius Kun dirigierte, zu einem überraschenden Erfolge.

Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Im Monnaie-Theater gingen verschiedene interessante Neueinstudierungen in Szene: zum Andenken an den verstorbenen flämischen Meister Jan Blockx dessen Oper „Die Meerbraut“ und sein charakteristisches Ballet „Milenka“; dann Massenet's „Gaukler von Notre-Dame“, Debussy's „Pelléas und Mélisande“, „Hänsel und Gretel“, „Traviata“ mit der vorzüglichen Edith de Lys. Der Tenorist Hensel sang mehrere Male mit großem Erfolg den Lohengrin. Für Ende der Saison wird wieder ein Wagner-Zyklus unter Lohse mit deutschen Künstlern vorbereitet.

Felix Welcker

DRESSEN: Eine vollständige Neueinstudierung und -inszenierung der „Walküre“ bildete

den Auftakt zu dem neuen „Ring“, der uns als Festgabe im Wagner-Jubeljahr verheißen ist. Die Hauptpartien waren doppelt besetzt: mit Marie Wittich, deren Brünnhilde eine weitbekannte und oft gewürdigte Leistung ist, wechselte in derselben Partie Helena Forti ab, die den hohen Anforderungen stimmlich nur anfangs ganz stand hielt, während in der Darstellung der „göttliche Funke“ noch zu vermissen blieb. Immerhin war die Leistung verheißungsvoll für die Zukunft. Eva v. d. Osten-Plaschke hat sich als Sieglinde wieder als das gewaltige Talent bewährt, als das sie so schnell zu Rang und Ansehen gelangt ist; doch auch ihr bleibt in den Einzelheiten noch vieles auszufeilen. Fritz Vogelstrom enttäuschte als Siegmund leider sehr; er sang und spielte zu teilnahmslos und traf den Stil des Werkes nicht. Letzteres galt leider auch von Irma Tervani, die als Fricka in den leidigen Gardinenpredigten verfiel, anstatt durch Hoheit und Würde darzutun, daß gerade ihre einzige Szene mit Wotan den Angelpunkt des ganzen Dramas bildet. Als Wotan steht mir immer noch Friedrich Plaschke höher als Walter Soomer, der mir bei all seinen mannigfachen Vorzügen doch in vielen Einzelheiten zu polterig erscheint. Ganz einzig schön war die orchestrale Leistung unter Ernst von Schuch. Was die dekorative Ausstattung anlangt, so kann man bei aller Wertschätzung dessen, was vor allem der Maler des Hoftheaters, Otto Altenkirch, geleistet hat, doch nicht mit sämtlichen Einzelheiten einverstanden sein. Berührt es schon seltsam, daß die in der Mitte sich teilende Nibelungen-Gardine weggefallen ist und lediglich der gemalte Hauptvorhang in Tätigkeit tritt, so bietet die Halle Hundings, die fast zu ureinfach ausgestattet ist, einen schweren Fehler dar. Während nämlich Siegmund und Hunding durch eine kleine Pforte den Raum betreten, springt vor dem Frühlingszwiegesang auf einmal ein großes, zweiflügeliges Tor ganz unvermittelt auf, was wie ein Effekt aus dem Zaubermärchen, aber durchaus nicht wagnerisch anmutet. Die beiden freien Dekorationen ähneln einander nach meiner Empfindung zu sehr, betonen auch zu stark das düster nordische Landschaftselement anstelle des deutschen. Doch ist die Dekoration des zweiten Aktes insofern mustergültig, als sie den Auftritt Frickas sowie den Kampf und das Erscheinen Wotans in jeder Einzelheit sichtbar werden läßt. Die von Leon Fanto entworfenen Kostüme und Rüstungen sind mir größtenteils zu auffällig durch Anhängsel, mit zottigen Fellen besetzte Schilde und ähnliches. Vortrefflich ist das Aufziehen der Gewitter im zweiten und dritten Akt, das vollständig ohne die früher beliebten Schleivorhänge, lediglich durch einen neuen Wolken-Projektionsapparat hergestellt wird. So verdienstlich an sich jedes Bestreben ist, den Werken Wagners die neuesten Errungenschaften der Bühnendekoration und -technik dienstbar zu machen, so wenig kann ich mich dem Bedenken verschließen, daß auf diesen Gebieten bereits etwas zuviel getan wird. Die Wunder der Ausstattung nehmen das Auge dermaßen in Anspruch, daß das Ohr nur teilweise seinen Dienst verrichten kann. Ja, es hat leider den Anschein, als ob das Gesamtkunstwerk Wagners neuer-

dings wieder in die Einzelbestandteile aufgelöst zu werden anfüge und als ob wir (o Ironie der Kunstgeschichte!) auf dem Umweg über Wagner wieder zur Ausstattungsooper gelangen sollten. Unsere Dresdner Neuinszenierungen des „Lohengrin“, der „Meistersinger“ und nun auch der „Walküre“ lassen jene Sorge gerechtfertigt erscheinen.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Auch diesmal ist wieder über eine Uraufführung zu berichten. Es handelt sich um die erste deutsche Aufführung der Oper „Die drei Masken“ von Isidore de Lara. Die sinngemäße Verdeutschung der Dichtung Méré's besorgte Otto Neitzel. Die bühnenwirksame Handlung spielt auf Korsika und schildert die Liebe des Paolo della Corba zu der Tochter der wenig gut angeschriebenen Familie der Vescotelli. Der stolze Vater des Paolo widersetzt sich der Heirat und überschüttet den alten Vescotelli mit Hohn und Verachtung. Die Brüder der Viola beschließen, die ihrer Schwester angetane Schmach zu rächen. Während des Karnevaltreibens verschaffen sie sich als Harlekin, Dicker August und Mönch verkleidet Zutritt in das Haus des Prati della Corba und schleppen einen sinnlos betrunken erscheinenden Pierrot mit sich. Sie belustigen den Alten mit ihren Späßen, bis er durch ihre geheimnisvollen Andeutungen aufmerksam wird und in seiner Besorgnis um den noch immer abwesenden Sohn ihnen die Tür weist. Die drei Masken gehen, lassen aber den Pierrot sitzen. Als Prati und seine alte Haushälterin den Regungslosen wegschaffen wollen, erkennen sie in ihm die Leiche Paolos. Als auch Viola erscheint, um nach dem Geliebten zu forschen, will sie Prati töten. Die alte Mancecca hält ihn vom Mord ab und bestimmt den Verzweifelnden, das Mädchen, das ihm in Paolos Sohn einen Enkel verspricht, zu schonen. Gute Milieuschilderung, harmlose Kinderszenen, wüstes Faschingstreiben und lyrische Liebesszenen greifen ineinander. Leider versagt die Musik in bezug auf Ausdruckskraft und tieferen Inhalt. Einige lyrische Episoden, gut getroffene Einzelheiten, eine eigenartige Instrumentierung wiegen den Mangel der konzisen Fassung nicht auf. Die Wiedergabe war in Ausstattung, Inszenierung und Besetzung sehr anerkanntenswert. Fröhlich's Orchester glänzte. Als Darsteller boten Hedler (Prati della Corba), Sorréze (Paolo), Agnes Wedekind-Klebe (Viola), Magda Spiegel (Mancecca), Wucherpfennig (Vescotelli), Waschow, Albert, Mertens (die Masken) ihr Bestes. Das Werk und die Aufführung fanden Beifall. — Als Faschingsgabe löste die Operette „Die schöne Helena“ unter Hartls Leitung in splendor und keineswegs pruder Aufmachung, durchaus in Offenbachs Geist gehalten, viel Beifall aus.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: „Der Bärenhäuter“ Siegfried Wagners hat es hier nur zu einer Aufführung zu bringen vermocht, die unter des Komponisten persönlicher Leitung stattfand. — Wir haben in dieser Saison einen Teil guter Solokräfte, aber außer dem städtischen Kapellmeister keinen auf der Höhe seiner Aufgabe stehenden Theaterkapellmeister. Um das künstlerische Niveau unserer Oper zu heben, ist jetzt

mit finanzieller Unterstützung der Stadt die Stelle eines musikalischen Oberleiters der Oper und ersten Kapellmeisters neu geschaffen worden. Von den vier Bewerbern, die durch Gast-dirigieren den Befähigungsnachweis zu erbringen hatten, nämlich Dr. Heinz Heß (Danzig): „Die Meistersinger“, Friedrich Weigmann (Hannover): „Ring“ und „Tristan und Isolde“, Hans Philipp Hofmann (Regensburg): „Tannhäuser“ und „Carmen“, Ernst Knoch (Dublin): „Don Juan“, „Tannhäuser“ und „Fidelio“, hat letzterer als temperamentvoller, faszinierender Dirigent den Sieg davongetragen. Die Aufführung von „Faust und Margarete“ bewies von neuem, wie notwendig eine Besserung der Chorverhältnisse und wie brennend auch die Lösung der Helden-tenorfrage ist: der als Tannhäuser auf Engagement gastierende Adalbert Holzapfel (Danzig) konnte nicht genügen. Negativen Erfolg hatten auch die Engagementsgastspiele von Max Ungibauer (Luzern) als Ständer und Berta Grolich (Heidelberg) als Marie, wogegen in dem als Georg gastierenden Hans Faber (Rudolstadt) ein nach Stimme und Spiel ausgezeichneten Tenorbuffo gewonnen worden ist. Adolf Lölting als Tristan war noch nicht der Held „ohnegleichen“, aber auf dem besten Wege, es einmal zu werden. Francesco d'Andrade als Muster-Don Juan „kam, sah und siegte“.

F. Schemensky

FRANKFURT a. M.: Glucks „Iphigenie auf Tauris“, in der Bearbeitung von Richard Strauß, ist neu einstudiert worden. In Marcia van Dresser haben wir eine Iphigenie, deren Erscheinung für diese Partie sehr geeignet ist. Gesanglich wußte sie die lyrischen Momente mit gutem Stilgefühl zu bewältigen. Auch das Freundespaar fand in den Herren Gentner und Breitenfeld gesanglich wie dramatisch wirkungsvolle Vertreter. Auch Frau Boenneken blieb der Diana nichts schuldig. Hervorragend war unter Dr. Rottenbergs prachtvoller Leitung die dramatische Verve des Orchesters. Die Frauenchöre klangen sehr gut und machten dem tüchtigen und gewissenhaften Chordirektor Silha alle Ehre. In der sonst klug zurückhaltenden Inszenierung (Regisseur Krämer) gefielen die Waffentänze (Frl. Ripamonti) sehr. — Man beobachtet mit Freude, wie der Spielvorrat der Oper weiter wird.

Karl Werner

KÖLN: Im Opernhaus hat man sich unter Gustav Brechers Leitung für Hans Pfitzners Oper „Der arme Heinrich“ kräftig eingesetzt. Es war eine nach jeder Richtung hochragende Aufführung, in der die Kölner das jetzt 20jährige Werk kennen lernten, und zumal der Heinrich Modest Menzinskys war großzügigpackend. Der Komponist wohnte der Vorstellung bei und zeigte sich am Schlusse; indes kann von einem nennenswerten Erfolge leider nicht die Rede sein, denn die Musik Pfitzners vermochte nur wenig Interesse zu erwecken und (im Zusammenhange mit dem schlechten Textbuche) keineswegs zu erwärmen. So blieb es bei einem leichtwiegenden Achtungserfolge.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Anstandshalber sind die Humperdinckschen „Königskinder“ durch die Abonnementsserien hindurch gehalten worden; die beim ersten Male noch nicht ganz rampenreife Aufführung (Dirigent: Alfred

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schink, Königssohn: Walter Favre, Gänsemagd: Mia Werber) ist hübsch ausgereift; doch mit einer „Schönen Helena“, die einen Tag später in Reinhardtischer Aufmachung auf die Bühne kam und fortgesetzt volle Häuser macht, kann natürlich das feine Humperdincksche Werk es nicht aufnehmen. Fraglich ist nur, ob bei dieser Einrichtung es gerade die feinsten Instinkte sind, die der unverwüsthchen Satire Offenbachs zum Siege verhelfen. Eine so schöne Helena, wie unser Frl. Bamberger es ist, kann man freilich auch ohne ästhetische Schädigung sich gefallen lassen. Zwischen weiteren Wiederaufnahmen älterer Werke, worunter eine sehr flotte „Meistersinger“-Vorstellung zum Benefiz Kapellmeister Frommers Erwähnung verdient, erschien auch das „Ereignis der Saison“: Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos“ —, was für uns Brahmsopolitaner mehr sagen will als für irgendeine andere mittelgroße deutsche Stadt. Regisseur Willy Stuhlfeld hatte es sich angelegen sein lassen, das eigenartige Musiklustspiel durch kräftige Streichungen und geschmackvolle Inszenierung genießbar zu machen und es hauptsächlich darauf angelegt, die eigentliche Oper als den gehaltvollsten Teil wirkungsvoll aus dem Rahmen treten zu lassen. Auch musikalisch zählte die von Paul Frommer einstudierte Vorstellung zu unseren besten: Marianne Valentin als Ariadne, Otto Fanger als Bacchus behaupteten sich recht ehrenwert. Was endlich sich in unserem Ensemble als unzulänglich herausgestellt hatte, ist auf dem besten Wege, durch schätzbare Kräfte ersetzt zu werden: als jugendlich-dramatische Sängerin ist bereits Erna Fiebiger, eine ausgereifte, vornehme Gesangskünstlerin und geschickte Darstellerin, in volle Funktion getreten, während eine neue Altistin, Martha Schmid-Hammerstein, die erfolgreich gastierte, erst im nächsten Winter ihr Amt antreten wird.

Dr. Lucian Kamieński

LEIPZIG: Gäste kamen, Gäste gingen. Der erste Bariton der Leipziger Oper fehlt überhaupt, der Heldentenor Urlus ist nach Dollarika abgedampft, der Baß und Sarastro Rapps und anschließend auch der Tenorbuffo und David Schönlebers wären einmal neu zu ersetzen. Aus all diesen Gastspielen bleibt der Hans Sachs Anton van Rooy's, eine trotz Nachlassens der Stimmittel sehr bedeutende, teilweise in der kraftvoll-gesunden und stolzen Darstellung imposante Leistung, am nachhaltigsten in der Erinnerung haften.

Walter Niemann

LONDON: Die Aufführungen unter Thomas Beecham an der Covent Garden Oper haben uns viel Interessantes beschert. Die „Perversität“ von Strauß' „Elektra“ — so spricht die hiesige Kritik davon — hat zwar weniger sensationell als vor drei Jahren gewirkt, nichtsdestoweniger kam eine im großen und ganzen verdienstvolle Aufführung zustande. Was man an Beecham jedesmal auszusetzen findet, ist ein gewisser Mangel an Reserve, der ihn oft in der Stärke des Klanglichen weit übers Ziel hinausschießen läßt, manche Feinheiten oft verwischt und das eigentliche Herausarbeiten der Steigerungen und Höhepunkte unmöglich macht. Auch werden die Sänger dadurch stark beeinträchtigt. Von diesen Schwächen abgesehen,

gab es vortreffliche Leistungen. Frau Bahr-Mildenburg war als Klytämnestra im Ausdruck des Realistischen unübertrefflich. Frau Mottl-Faßbender als Elektra wurde zwar oft vom Orchester erdrückt, entledigte sich jedoch ihrer schwierigen Aufgabe mit Geschmack, und Frl. Petzl-Perard gefiel überaus in der Rolle der Chrysothemis. Der Orestes Brodersen's hinterließ einen sympathischen Eindruck. Weit stärker wirkte „Salome“, deren berückender Klangzauber es den Londonern trotz aller Schrecken vor den „Gottlosigkeiten“ Wilde's angetan hat. Die hiesige Kritik ist der Ansicht, Strauß hätte die Tochter Judäas durch seine Musik gänzlich umgeschaffen, sie dadurch geläutert und das Ungeheuer vermenslicht. Aino Ackté in der Titelrolle ist schauspielerisch und gesanglich einzig. Neu war Hermann Weils würdevoller Jochanaan (hier infolge der Zensurverballhorung „der Prophet“ geheißen!) und Franz Costas stimmgewaltiger Herodes. Die Aufführung von Wagners „Meistersingern“ gehört trotz aller Freiheiten, die sich Beecham gestattet hat, doch zu dem Besten der ganzen Saison. Seit Hans Richters Scheiden hat man das Werk nicht wieder zu hören bekommen. Beecham hat zwar ein überaus rasches Tempo gebraucht, die wundervollen Details der Partitur stellenweise ganz verwischt, den nötigen Rhythmus vermissen lassen, die Leitmotive nur unklar herausgebracht und den Sängern sozusagen immer das Wort abgeschnitten. Nichtsdestoweniger ist man ihm für die Vorstellung zu Dank verpflichtet, woran es auch das Publikum in seinem Übermaß an Enthusiasmus nicht fehlen ließ. Weil war ein recht gelungener Hans Sachs, Walter Kirchhoff und Claire Dux entzückten als Walther und Eva, der Pogner Knüpfers war prunkvoll und Guras Beckmesser köstlich. Thomas Beecham kann mit berechtigtem Stolz auf den Erfolg dieser „season“ zurückschauen, die auch in finanzieller Beziehung über alle Erwartung glänzend ausgefallen ist. — Einen kolossalen Erfolg hat auch das Russische Ballet davongetragen, das die Londoner jetzt geradezu vergöttern. Als Novitäten brachte es vor allem „Petruschka“. Die überaus fein empfundene, unwillkürlich an Debussy erinnernde Partitur von Ivor Stravinsky paßt sich den eigenartigen Karnevalvorgängen der Handlung, dem bunten Jahrmarktgewimmel und dem Theater auf der Bühne ausgezeichnet an. Auf Einzelheiten der vollkommenen Darstellung, die einen ganz eigenartigen nationalen Duft ausströmt, können wir nicht eingehen, nur die faszinierenden Kunstleistungen Nijinski's in der Hauptrolle und der Karsavina als Tänzerin seien hervorgehoben. Hernach kam Debussy mit seinem „L'Après-Midi d'un Faune“ zu Worte. Hier haben wir es mit einem wahren Stück Heidentum zu tun. Sowohl im Musikalischen wie im Choreographischen wächst vor uns ein Teil der griechischen Mythologie aus dem Boden. Ob es den Russen gelungen ist, dem hellenischen Geist gerecht zu werden, mag anheimgestellt bleiben. So wie die Musik sich oft in Luft zu verflüchtigen, im Raumlosen aufzulösen scheint, so kann auch von einer Handlung im eigentlichen Sinne keine Rede sein. Alles löst sich zuletzt in Bewegungen,

in der Freude und im Tauselgenuß an den bloßen Bewegungen auf. Das Farbenchaos wirkte verwirrend. Die Gestalten waren genau nach den Figuren auf griechischen Vasen kopiert. Der Enthusiasmus des Publikums war so groß, daß man das kurze Stück, das nur das Vorspiel zu Mallarmé's Gedicht bildet, wiederholen mußte. Alle sonstigen Aufführungen, unter denen besonders Stravinsky's „Oiseau de Feu“ hervorsticht, haben den denkbar höchsten Beifall ausgelöst. Das Russische Ballet hat sich im hiesigen Kunstleben eine allererste Stellung errungen.

L. Leonhard

MAGDEBURG: In der Oper gastierte hier mit viel Erfolg Kammersänger Herold, und zwar als Pedro, Turridu und Canio. Durch ganz bedeutendes schauspielerisches Können weiß dieser Künstler die gesanglichen Wirkungen so zu verstärken, daß südliches Leben in seinen Gestalten personifiziert erscheint. Er trat auch, allerdings mit weniger Erfolg, als Lohengrin auf, den er deutsch sang. Hier störte noch ein gewisses Draufgängertum und das noch nicht volle Beherrschen der Melodie Wagners und ihrer Beziehungen zum Worte. Die nächste und letzte Novität des Stadttheaters ist „Susannens Geheimnis“.

Max Hasse

MAINZ: „La Lépreuse“ von Silvio Lazzari, eine Tragödie-Legende, der schon gelegentlich ihrer Uraufführung an der Komischen Oper in Paris ein großer Erfolg, aber auch wegen des grausigen Textbuches Henry Bataille's viel Anfeindung in der Presse beschieden war, hatte sich bei ihrer ersten deutschen Aufführung unter dem Titel „Die Ausgestoßene“ am hiesigen Stadttheater einer außerordentlich beifälligen und warmen Aufnahme zu erfreuen. An widersprechenden Kritiken in der Beurteilung des Stoffes fehlte es zwar auch diesmal nicht, doch vermochte dies dem Wert der eigenartigen Oper keinen Eintrag zu tun; gilt es doch als eine längst bewährte Erfahrung, daß die Gemüter sich nur über solche Werke erregen, die Anspruch auf Bedeutung haben; minderwertige Arbeiten verfallen von selbst der Gleichgültigkeit. Die Idee, das abschreckende Motiv der Pestmiserie in den Mittelpunkt einer Handlung zu rücken, ist zwar nicht neu, aber ungewohnt und vielleicht in ästhetischer Beziehung anfechtbar. Der mystisch-symbolische Unterton, der jeglichem Naturalismus die Schärfe nimmt, und der dem Ganzen einen mehr romantisch-visionären Charakter verleiht, sorgt jedoch dafür, daß die furchtbaren Wirkungen der Krankheit keinen Augenblick als aufdringlich empfunden werden. Lazzari gibt sich als ein ebenso vornehmer und geschmackvoller Musiker, wie gewiegter Kenner des Orchesters. In der polyphonen Verwebung der Hauptmotive, von denen er nur eine beschränkte Anzahl benutzt, zeigt er sich als Meister. Seine deklamatorische Schlagkraft und eine ausgeprägte Kunst im Entwerfen von Stimmungsbildern fordert zu rückhaltloser Bewunderung heraus. Schlichte bretonische Volksweisen sorgen für das nötige Lokalkolorit der Handlung; sie berühren im Verein mit eingestreuten Glockenklängen und mittelalterlichen Liturgien höchst ergreifend und eigenartig. Während im ersten Akt das lyrische Element vorherrscht, erhebt sich der zweite Akt,

der den tragischen Konflikt zum Austrag bringt, zur ungeahnten, nervenerschütternden Größe vermöge seiner dramatisch wirksamen Steigerung. In einer imposant-religiösen Feier klingt der letzte Akt aus, dessen Wirkung einige Kürzungen vorteilhaft erhöhen dürften. Die außerordentlich sorgfältig vorbereitete Aufführung unter Gorters Leitung entsprach weitgehenden Anforderungen.

Leopold Reichert

MANNHEIM: Als Novität kam nun auch hier Wilhelm Kienzls „Kuhreigen“ heraus, kein Freudenbringer für einen Musiker von Geschmack. Richard Batkas Textbuch mit dem Relief der Revolutionserscheinungen und Kienzls Lieder und Tänze sicherten auch hier dem Werke einen günstigen Erfolg. Die Hauptrollen vertraten Lisbeth Ulbrig und Günther-Braun. In der nächsten Saison wird sich Johanna Lippe vom Hoftheater in München diesen beiden zugesellen. Ernst Fischer aus Graz ist als Spielbariton verpflichtet worden. Alfred Bernau aus Köln wurde zum Intendanten erwählt und wird schon in einigen Wochen die Leitung des Hoftheaters übernehmen.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Neu einstudiert als Vorbereitung auf einen Verdi-Zyklus, mit dem Italiens größter Musikdramatiker, zugleich der einzige ebenbürtige Rivale Wagners, anlässlich der Jahrhundertfeier von der Hofbühne geehrt werden soll, ging „Othello“ in Szene, dieses vollendete Meisterwerk reifster und edelster Alterskunst. Man weiß wahrlich nicht, was man mehr bewundern soll: die Fülle der Erfindung oder die Ökonomie der Mittel, über die der hochbetagte Meister hier souverän schaltet. Wie ein Großer ganz er selbst bleibt und doch das Beste eines anderen Großen sich ganz zu eigen machte, dieses eigenartige Schauspiel, das die Musikgeschichte kaum noch ein zweites Mal bietet (vielleicht nur noch im Fall Haydn-Mozart) fesselt stets aufs neue. Es bedarf schon eines guten Teils Unkenntnis und Borniertheit, wenn man — unentwegt ins Strauß-Horn tutend — es wagt, einem Verdi Meyerbeerianismen in diesem Werke vorzuwerfen; aber wir haben's wiederum in der Münchener Tagespresse erlebt, wo nur allzuoft das Unzulängliche zum Ereignis wird. Die Aufführung unter Kapellmeister Meyrowitz und in der Regie Wirks war eine der besten, die seit langer Zeit hier geboten wurden, obwohl Knötes Organ nicht mehr den früheren Glanz zu besitzen scheint und Feinhals die Dämonie der teuflischen Jago-Gestalt nicht zu erschöpfen vermochte. Die Glanzleistung des Abends bot Louise Petzl, die erst seit kurzem dem Hoftheater angehört, als Desdemona. Wahrhaft erschütternd war ihr letzter Akt, musikalisch und darstellerisch gleich vollendet. Mit dieser jungen Künstlerin, die wirklich zu singen versteht und dabei eine zu Herzen sprechende, einfach-edle Gebärden-sprache ihr eigen nennt, scheint sich für die deutsche musikalisch-dramatische Bühne eine Hoffnung zu entfalten, deren Erfüllung eine Größe allerersten Ranges bedeuten würde.

Dr. Edgar Istel

STRASSBURG: Der Intendantenwechsel dürfte auf die Oper, der ja Pfitzner als Direktor vorsteht, wohl kaum von Einfluß sein. Die bedeutendste Tat der verflossenen Wochen war die Aufführung von Pfitzners „Rose vom

Liebesgarten“, die unter musikalischer und szenischer Leitung des Komponisten in idealer Weise vor sich ging. Das Werk enthält neben manchem Spröden und Herben (besonders im zweiten Akt), und bei der symbolistisch etwas unklaren und wenig geradlinigen Handlung eine Reihe hoher musikalischer Schönheiten, die es zu einem der hervorragendsten Musikdramen seit Wagner stempeln. Die Zusammenziehung mancher Längen könnte der ohnehin etwas schwer eingängigen Musik nur von Vorteil sein. In den Hauptrollen zeichneten sich die Herren Hofmüller und Gless, sowie Fr. Gärtner aus und halfen dem Werke einen schönen Erfolg sichern. — Von der geplanten Neuzinstudierung des „Ring“ gelangte bis jetzt das „Rheingold“, gleichfalls unter Pfützner, zu einer, bis auf szenische Kleinigkeiten, ausgezeichneten Wiedergabe. Zu erwähnen wären sodann noch als Novitäten Audrans harmlos-heitere „Mascotte“ (Frau Nachbar-Croissant) und Falls „Lieber Augustin“, dessen Musik allerdings mitunter die Originalität etwas vermissen läßt, ferner noch die rassige Carmen des Fr. Gärtner. Das Gastspiel von Fritz Bischoff (Graz) führte zum Engagement dieses mit glänzendem Material begabten Helden-tenors an Stelle des bisherigen, Theodor Wilke.

Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Die Hofoper hat die Reihe der szenischen Neugestaltungen und Neueinstudierungen für die neuen Häuser mit „Freischütz“ und „Oberon“ bereichert. Ein üppig farbenprächtiges Gewand, der bekannten Wiesbadener Festaufmachung entsprechend, hat „Oberon“ erhalten. Daß aber doch nicht nur einem großen Publikum Erstaunliches an Dekorations- und Kostümprunk zu sehen, sondern auch etwas herzerfreuend Schönes zu hören war, dafür sorgte Erich Band als musikalischer Leiter. Ihm war auch die Neueinstudierung des „Freischütz“ anvertraut, und er hat sich auch dabei wieder als feinsinniger und gediegen schaffender Künstler bewährt. — Ein Gastspiel des Kopenhagener Helden-tenors Wilhelm Herold in „Tiefland“, „Carmen“ und „Tosca“ brachte neues Leben in den manchmal etwas stockenden Fluß des Repertoires und schöne künstlerische Erhebungen.

Oscar Schröter

WIEN: Eine Neuinszene des „Pariser“ Tannhäuser: vielfach unzureichend in der Besetzung, schon durch die Indisposition der Herren Schmedes und Weidemann, die gleichsam Schleier über ihre Prachtgestaltungen des Tannhäuser und des Wolfram gleiten ließ, vor allem aber durch die mangelnde Geistigkeit und Überlegenheit des wunderschön singenden Fräulein Windhausen, die als Venus viel zu gutbürgerlich ist, um etwas von der verzehrenden Dämonie der Hexe Holda ahnen zu lassen. Das Szenische, von Herrn v. Wymetal durchgebildet, im zweiten und dritten Akt zumeist sehr glücklich, immer aber angemessen; dafür ein Venusberg von einer balletmäßigen Zähmheit, einer braven Banalität ohnegleichen. Diese Tragantgruppen der Nymphen — „conditor sine quo non“ —, diese Faune und Pane (mehr Marzipane als Fabelwesen), diese Beamtenerotik und Hofratsbrunst zu der lechzenden Raserei dieser zügellosen, wundervoll unzüchtigen Musik — alle Leiter der Wiener Mädchenpensionate konnten

ihre Freude daran haben. Der Kritiker nicht. Auch hier wieder das Mißverhältnis der Probenzahl: 10—12 Proben für dieses schwierigste aller Darstellungsprobleme und deren 40 für die „Bohème“, die sich von selber spielt — diese Ziffern sind ein Symbol für die Art der Direktion Gregor, die weder vor der Kunst noch vor den Künstlern, sondern nur vor der Kasse Respekt hat. Nur daß die Mißstimmung gegen dieses Regime, das den Spielplan ebenso verwüstet hat wie das Ensemble, schon so weite Kreise ergriffen hat, daß es kürzlich, bei einer mit unangesagten Provinzgästen veranstalteten „Hugenotten“-Vorstellung, zu einem öffentlichen Skandal kam, wie er in den Annalen der Hoftheater einzig dastehen dürfte und in dessen Verlauf es zu empörenden Protestrufen gegen die Direktion kam, die schließlich nur die bündige Konsequenz alles dessen waren, was seit Monaten in diesen Blättern über Gregors Opernführung berichtet wurde. Ob dieser Skandal im Augenblick viel helfen wird, ist allerdings fraglich: die Hoftheaterintendanz setzt zumeist ihren Stolz darein, einen derart angegriffenen Direktor zu „halten“. Schließlich nicht in allen Fällen derart mit Unrecht wie in diesem. Nur daß die Epoche Gregor — vorausgesetzt, daß sie eine so ausschließlich merkantile und kunstfremde bleibt wie bis jetzt — unmöglich mehr lange währen kann: denn das „gemütliche“ Wiener Publikum kann sehr ungemütlich werden, wenn ihm ein so teurer Kunstbesitz wie der, den ihm die Hofoper bedeutet, zunichte gemacht werden soll. — In der Volksoper die deutsche Uraufführung von Mascagnis „Isabeau“. Eine ganz gleichgültige Angelegenheit; die schöne und rührende englische Godiva-Sage zu einem insipiden Märchenstück mißbraucht; der Ritt einer nackten Jungfrau durch die Stadt (natürlich hinter die Bühne verlegt) als Kitzel aller Männcheninstinkte ausgenützt; eine Musik, in der nichts von der kraftvoll drängenden Kantilene der „Cavalleria“, nichts von den zarten Intimitäten des „Amico Fritz“, nur die unruhige und stachelige Harmonik, das melodisierende Mosaik der Mascagnischen Manier übriggeblieben ist, die hier noch durch ausgelagte Puccinismen gewürzt wird. Mascagnis Melodie ist noch nackter als seine Titelheldin und sie wird längst nicht mehr vom Flügelroß getragen; nur von einem Modeschimmel. Schade um die Mühe der vornehmen Frau Lefler, der Herren Ziegler, Schipper, Brand, Markowsky und des regieführenden Direktors Simon. Trotz aller Reizmittel im Orchester und auf der Bühne, trotz der widerlichen Panoptikumeffekte einer auf der Szene durch Henkershand vollführten Blendung, trotz aller vorgefaßten Begeisterung der italienischen Kolonie war der Mißerfolg eklatant. Die „Cavalleria musicale“ Mascagnis ist im Verlöschen.

Richard Specht

KONZERTE

BERLIN: Eduard Mörike, der an der Spitze der Philharmoniker Beethovens Siebente Symphonie, Dvořák's Ouvertüre „Mein Heim“, Karl Knauers „Brautseele“ (Gedicht von Peter Hille) für Sopransolo und Orchester, zum Schluß noch Paul Ertels symphonische Dichtung „Der

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mensch“ dirigierte, zeigte dabei entschiedenes Geschick. Der Rhythmus des Beethovenschen Werkes wurde mit voller Energie herausgearbeitet, auch die neuere und die neueste Musik mit Sicherheit angefaßt. In betreff des Knauerschen Stückes kann ich nur mein Bedauern der Sängerin (Frau Peters) gegenüber ausdrücken, daß sie ihre Stimme dazu hergab, um solch völlig unreifes Zeug zu singen; es war wirklich eine Qual zu hören, wie hier von dem Komponisten die Menschenstimme gemißbraucht wurde. — Im 8. Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle enthielt das Programm Hugo Kauns Zweite Symphonie op. 85, dann die Ouvertüre „Carnaval Romain“ von Hector Berlioz, Haydns Symphonie in c und Smetana's Ouvertüre zur „Verkauften Braut“. Das Kaunsche Werk, das der Komponist selber dirigierte, hinterließ diesmal einen wesentlich besseren Eindruck als bei früherer Gelegenheit; namentlich der langsame zweite Satz mit seinem bedeutenden Hauptthema und das Finale mit seinem marschartigen Charakter fesselte durch Eigenart der Erfindung und die Durcharbeitung des thematischen Inhalts. Richard Strauß, der nach Hugo Kaun den Taktstock führte, brachte die übrigen Werke geistig lebendig zu schönster Geltung. — Für das letzte (10.) Philharmonische Konzert hatte Nikisch Bruckners unvollendete Neunte Symphonie mit dem prachtvollen Scherzosatz und Beethovens Fünfte angesetzt; beide Werke kamen zu voller Wirkung. Das Publikum bereitete dem Dirigenten nicht enden wollende Ovationen zum Schlusse seiner Dirigententätigkeit während der verfloßenen Spielzeit. — Auf Allerhöchsten Befehl führte Siegfried Ochs im Saale der Königlichen Hochschule für Musik die „Schöpfung“ von Haydn auf. Sein Chor wie auch das Orchester leisteten wieder Vortreffliches. Was an dynamischen und rhythmischen Feinheiten, an wirksamen Gegensätzen aus der Partitur herauszuarbeiten ist, wurde mit vollendetem Gelingen zu wunderbarer Klangschönheit herausgeholt. Von den Solisten stand leider nur die Vertreterin des Soprans, Aaltje Noordewier-Reddingius, der herrlichen Chorleistung ebenbürtig zur Seite, während die Herren Jadowker (Tenor) und Bender (Baß) sich durchaus unzulänglich erwiesen.

E. E. Taubert

Gabriele Wietrowetz spielte mit ihrem durch Fritz Rückward (2. Bratsche) und Leo Schrattenholz (2. Violoncell) verstärkten Streichquartett die beiden Sextette von Brahms, ohne jedoch diesmal das sonst an ihrem Quartett stets gerühmte feine Zusammenspiel zu erzielen. — Georg Schumann, Willy Heß und Hugo Dechert brachten die Trios von Schumann op. 63 und Beethoven op. 70 No. 2 zu ausgezeichnete Wiedergabe. Dazwischen erfolgte die Erstaufführung der Vierten Sonate für Klavier und Violine von Friedrich Gernsheim op. 85, die dem anwesenden Komponisten eine große Ovation einbrachte; ich verweise auf meine Besprechung dieser Sonate im 45. Band dieser Zeitschrift S. 299. — Sehr gefeiert wurde Gernsheim, nachdem er trotz seiner 74 Jahre mit jugendlichem Feuer sein prächtiges Klavierquartett op. 20 mit dem Wittenberg-Quartett gespielt hatte. Dieses bekräftigte den Ruf seiner soliden Leistungsfähigkeit durch den Vortrag der

Quartette von Haydn op. 3 No. 5 und Beethoven a-moll. — Alexander Petschnikoff und Paul Goldschmidt enthusiastierten durch die Wiedergabe der Sonaten von Schumann op. 121 und Beethoven op. 47; dazwischen nahm der Geiger die Bratsche zur Hand, um mit Lili Petschnikoff das allen Dilettanten wohlbekannte Zweite Duett für Violine und Bratsche von Mozart zur ersten (!) Aufführung in Berlin zu bringen. — Einen sehr tüchtigen, zuverlässigen Geiger, der über einen prächtigen, modulationsfähigen Ton verfügt, lernte ich in Cornelis Tromp kennen; seine Begleiterin auf dem Klavier war die temperamentvolle Erika Woskow. — Die Geigerin Elsie Playfair, die mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte, spielte zu temperamentlos, im langsamen Satz des Brahms'schen Konzerts direkt langweilig. Tonbildung und Technik sind freilich vortrefflich bei ihr; daß sie Berlioz' einziges Violinstück der unverdienten Vergessenheit entriß, sei ihr besonders gedankt. Ihre Konzertpartnerin war die höchst beachtenswerte Mezzosopranistin Mariska Aldrich von der Metropolitan Oper in New York.

Wilhelm Altmann

In Henri Verbrugghen, der mit dem verstärkten Blüthner-Orchester musizierte, lernte man einen außerordentlich befähigten Dirigenten kennen. Brahms' „Zweite“ brachte er schwung- und temperamentvoll, dynamisch aufs feinste abgestuft, im Detail sorgfältig ausgearbeitet zur Wiedergabe. Nach den im Einzelnen manches Interessante enthaltenden, als Ganzes nicht eben bedeutenden „Istar“-Variationen von d'Indy bot er als Neuheit die F-dur Symphonie op. 14 von Emil Mlynarski. Laut Programmbuch soll das Werk gewisse Momente von national-polnischer Bedeutung versinnbildlichen; eine alte polnische Melodie, die untrennbar mit der Erinnerung an die großen kriegerischen Ereignisse und nationalen Erhebungen Polens verknüpft sei, lasse sich durch die ganze Symphonie verfolgen. Nichtpolen werden es in diesem Fall mit Robert Schumann halten, der zuerst nach der Musik und in zweiter Linie nach dem Programm zu fragen für zweckdienlich hielt. Das Mlynarskische Werk stellt sich als die Arbeit eines begabten Tonsetzers dar, der eine Menge gelernt hat und kann, dem es aber vorläufig nicht gegeben ist, der ihn bewegenden Idee zwingenden musikalischen Ausdruck zu verleihen. Es ist mehr eine lose Aneinanderreihung einzelner Gedanken, als eine Zusammenfassung und Verarbeitung des Materials, mehr ein Ringen mit dem Stoff, als ein Beherrschen. Die Anfängerschaft des Komponisten auf symphonischem Gebiet zeigt sich auch in der Orchesterbehandlung, die in ihrer Vorliebe für das Blech, für dick aufgetragene Farben zu wenig auf klangliche Differenzierung achtet und innere Steigerungen gern mit äußerer Kraftentwicklung verwechselt. Es spricht im übrigen für die Begabung des Tonsetzers, daß der langsame Satz (Adagio) mit seinem Ausdruck wehmütiger Resignation und schmerzlichen Empfindens unstreitig den Höhepunkt des Werkes bildet. Hinterläßt das Ganze auch keinen starken Eindruck, so ist es doch als eine zweifellose Talentprobe anzusprechen. — Im 2. Konzert des Bruno Kittelschen Chores kam ein

überlang geratenes Programm zur Wiedergabe, zumal es sich um lauter Erstaufführungen handelte. Von Felix Gotthelf hörte man das szenische Vorspiel und die Schlußszene aus dem Mysterium „Mahadeva“ für Soli, gemischten Chor und Orchester. Soweit man sich auf Grund einer Konzertaufführung von Bruchstücken aus einem Bühnenwerk ein Urteil über dieses erlauben darf, wird man ohne weiteres das hochstrebende, von edlem künstlerischen Idealismus getragene Wollen seines Schöpfers zu rühmen haben, der es in diesem symphonischen Drama unternimmt, die Läuterung der sündigen Menschenseele durch Leid und Selbstopfer zu versinnbildlichen. Wenn diesem außerordentlichen Wollen — nach dem Fragment zu schließen — leider kein ebensolches Vollbringen zu entsprechen scheint, so liegt das vor allem daran, daß der Musiker Gotthelf in einer fast bis zu völligem Verzicht auf eigene Individualität sich steigenden Abhängigkeit von Wagner steht. Gotthelfs Tonsprache ist gewählt und vornehm, die Arbeit sorgfältig, technisch vollendet, aber ohne jede Eigenart, deren ein solcher Vorwurf zur überzeugenden künstlerischen Darstellung und Wirkung nicht entraten darf. Das Bruchstück erzielte übrigens einen freundlichen Erfolg, für den sich der Autor persönlich bedanken konnte. Im Schatten des Bayreuther Meisters steht auch die Osterszene aus Goethes „Faust“ von Felix Draeseke, für Bariton solo, gemischten Chor und Orchester op. 39. Das Werk bedeutet sicherlich keinen Höhepunkt im Schaffen des jüngstverstorbenen Künstlers; es ist weit mehr ein Erzeugnis grubelnden Verstandes, als frisch- quellender, ursprünglicher Schöpferkraft. Viel bedeutender in Erfindung, Ausdruck und Tiefe des Empfindens ist die Trauermusik aus Draesekes „Sinfonia tragica“, die Bruno Kittel zum Gedächtnis des Meisters vor der Oster- scene spielen ließ; gehört doch das ganze Werk zu dem Wertvollsten, was die symphonische Kunst überhaupt hervorgebracht hat. Constanz Bernekers Krönungskantate für Soli, gemischten Chor und Orchester bildete den Schluß des Abends. Das zur 200jährigen Jubelfeier der Erhebung Preußens zum Königreich im Jahre 1901 geschriebene Werk ist eine Gelegenheitsarbeit im besten Sinne des Wortes. In stilistischer Hinsicht mit Händel und Mendelssohn verwandt, zeugt die etwas breit angelegte Kantate von außerordentlichem Können, ungesunder Art des Empfindens und einer oft bemerkenswerten Kraft des Gestaltens, — Vorzüge, die für das Schaffen des ostpreussischen Tonsetzers bezeichnend sind. Als Festmusik bei patriotischen Anlässen wird die Kantate, deren Höhepunkt wohl die rührende Altarie „Ach, daß ich Wasser genug hätte“¹⁾ bildet, mit ihrem stimmungs- reichen Wechsel von Trauer und Jubel, von Schlichtheit und Pomp überall, wie auch in Berlin, ihre Wirkung üben. Sie ist die gehalt- volle Schöpfung eines ernsten Künstlers, der ein Anrecht darauf hat, gehört zu werden, dem aber kein Dienst damit geschieht, daß man ihn

mit Gewalt zum Genie stempeln will. Bruno Kittel hatte sich aller dieser Werke mit gewohnter Liebe und Sorgfalt angenommen und brachte sie mit seinem vortrefflichen Chor, den Philharmonikern und den Solisten Gertrud Steinweg, Paula Werner-Jensen, Otto Wolf, Sydney Biden und Julius von Raatz-Brockmann wirkungsvoll zur Wiedergabe.

Willy Renz

Günther Freudenberg (Klavier) spielte mit guter Technik, aber trockenem Ton Werke von E. E. Taubert, Julius Röntgen, Beethoven, Chopin und Liszt. Um in die Reihe der ersten Pianisten treten zu können, muß er die musikalische Seite seines Spieles viel mehr vertiefen. — Betty Bieberstein-Trede (Klavier) und Arnold Matern (Violine) sind tüchtige Künstler, deren Leistungen über einen guten Durchschnitt jedoch nicht hinausgingen. — Der Sängerin Helene Tröger fehlt vor allem eine gründliche Ausbildung. Die Stimme an sich ist nicht schlecht, die Tonbildung dagegen ganz mangelhaft. — Der Pianist Lester Donahue scheint in Berlin schon einen großen Anhängerkreis zu besitzen. Sein Spiel rechtfertigt diese Sympathie des Publikums durchaus nicht; wohl besitzt er eine ganz annehmbare Technik, sein Vortrag läßt jedoch sehr viel zu wünschen übrig. — Mathilde Gilow besitzt einen in der Höhe gut klingenden Sopran; die Mittellage ist noch sehr besserungsbedürftig. Der sie begleitende Willibald Bergau zeigte sich als tüchtiger Pianist, ohne in einigen Solovorträgen eine besondere Eigenart zu verraten. — Aurelio Giorni steht mit seinen achtzehn Jahren in technischer Hinsicht schon auf recht hoher Stufe. Um so bedauerlicher ist es, daß er in geistiger Beziehung noch auf so tiefer Stufe steht. Sein Vortrag der C-dur Phantasie von Schumann op. 17 war wirklich ungenießbar. Max Vogel

3. Konzert von Therese und Artur Schnabel. Hört man solche Künstlerinnen wie Therese Schnabel, so fängt man an, an eine moderne deutsche Gesangkunst zu glauben. Wie da die feinste Lebendigkeit des Geistes mit fast unmeßbarem Können bei halb von Leidenschaft verzehrter Stimme sich vermählt, das erscheint wie ein Wunder des in der Gegenwart sich gern hervortuenden Willens zur Vollendung. Sie stellte Mozart, Tschaikowsky so dar, daß man sie in ihrer absolutesten Art erkannte. Artur Schnabel hatte man Webers halbvergessene, namentlich in den ersten beiden Sätzen bedeutende e-moll Sonate op. 70 zu danken, in der der Meister seine tiefere, weit mehr als gefällige Kunst bloßlegt, — das Menuetto gehört zum Wertvollsten, was er geschrieben hat, — und Chopin's Préludes. — Lilli Tischer (Violine) und Materno Dreymüller (Klavier) spielten zum ersten Male eine Sonate von Max Jentsch, die zwar starkes Können verrät, aber durch eine zu langatmige Diktion den Eindruck sehr herabmindert. Auch mußte sie durch den unvollkommenen Vortrag mehr einbüßen, als sie es verdiente. Die Geigerin sollte vor allem in höheren Lagen Tonansatz üben. — Joseph Schwarz muß als ernster Pianist bezeichnet werden, wenn man in seinen besten Momenten die großen technischen Fähigkeiten berücksichtigt; denkt man aber an sein ungleiches Spiel und an den sentimentalsten Geist, der namentlich

¹⁾ Der Leser findet sie als Musikbeilage von Heft 22 des V. Jahrgangs der „Musik“, das eine Studie E. O. Nodnagels über Berneker enthält. Red.

Klassisches sehr beeinträchtigt, so kann man nur wünschen, daß größeres inneres Erleben seine Kunst bereichern und ausgestalten möge. — Socrate Barozzi's Violinspiel wird durch nervöses Drauflosgehen oft sehr nachteilig beeinflusst; sonst geht ihm alles leicht in die Finger, und er hätte, wie angedeutet ist, — auch und besonders in schnellen Sätzen — nur auf Konzentration und mehr unauffällige Verinnerlichung zu achten. Und wie so oft bei den Mitwirkenden sich die Fehler der Kollegen in verstärktem Maße wiederholen, so ließ auch bei der Pianistin Hélène Cocri eine disziplinierte Bewegtheit keine Freude an der beachtenswerten Technik (der Anschlag ist leider sehr hart) aufkommen. — Umberto Supino, ein routinierter, vornehmer Geiger, und Olga Supino, seine pianistisch äußerst begabte Partnerin, gaben ihren ersten Abend mit Bach, Brahms, Grieg und Saint-Saëns. In dem letzten Werke hatten sie Gelegenheit, ihr modernes Empfinden bloßzulegen. Mehr äußere Ruhe und etwas weniger starke Tongebung würden dem Geiger nicht unerheblich nützen. — Ramon Cardona (Klavier) spielt offenbar nicht so gut, wie er tatsächlich kann; seine weiche Technik ist bedeutend, aber eine gewisse Ängstlichkeit läßt ihn nicht ganz hervortreten, so daß das feine Spiel unter den Tasten oft verschwindet. Herbere und plastischere Darstellung tut ihm also sehr not.

Arno Nadel

An dem gesunden Musizieren des Kotzolt'schen Gesangsvereins unter der Leitung Leo Zellners konnte man wieder seine Freude haben. Wenn auch kleine Intonationsschwankungen mit unterliefen und mancher Einsatz hätte präziser sein können, so war man doch durch die Natürlichkeit der Darstellung angenehm berührt. Es wirkten erfolgreich mit: die Mezzosopranistin Tony Jordan, Max Saal (Harfe), Reinhold Einsel und Josef Leimeister (Horn). — Daß Marix Loevensohn einer unserer besten Cellisten ist, weiß man. Er zeigte alle Vorzüge seiner Kunst, sein urmusikalisches Spiel, seinen weichen, warmen Ton und seine blendende Virtuosität in einem populären Cello-Abend. — Kurt Schubert (Klavier) hat an Ausdruckskraft entschieden gewonnen. Allerdings hat sein Spiel noch etwas Derbes an sich, er wird seine Nuancenskala in bezug auf das Duftige und Zarte noch erweitern müssen. Interessant war eine Erstaufführung: Zweite Suite für Klavier op. 27 von Paul Ertel. Das Werk will in seinen vier Teilen landschaftliche Bilder der Schweiz schildern. Es ist vollständig moderne Musik und gehört mit zu dem Schwersten aber auch Eigenartigsten, was die neuere Zeit an Virtuosenstücken hervorgebracht hat. Die Suite hatte großen Erfolg, am meisten gefiel der dritte Teil, eine Mondlandschaft. Die Leistung des Spielers war bewundernswert. — Ossip Gabrilowitsch (Klavier) spielte mit den Philharmonikern unter Leonid Kreutzer die beiden Konzerte von Brahms. Seine Darstellung war gegen die des vorigen Jahres noch vertieft. Das ganze Konzert war ein Fest selbst für den Kritiker. — Amy Negbaur (Sopran) und Anny Borsche-Bornmüller (Alt) gaben einen Lieder- und Duett-Abend. Beide sind Durchschnittssängerinnen mit kleinen, nicht übel gebildeten

Stimmen. Die erstere ist technisch weiter. An Ausdruckskraft fehlt beiden noch viel. — Etwas erfreulichere Eindrücke hinterließen die Lieder und Duette von Frieda Langner-Dettmann und Kurt Langner, wenn man einen nicht zu hohen Maßstab anlegt. Der Sänger wußte mit seiner baritonale klingenden Tenorstimme und seinem frischen Vortragstalent hübsche Wirkungen zu erzielen und ließ seine Partnerin, deren kleiner Sopran nur in der Mittellage gut gehorcht, hinter sich. — Das Capet-Quartett vermittelte in seiner Beethoven-Matinee wieder vollwertige Genüsse. In dieser französischen Beleuchtung erscheint Vieles in dem letzten, tiefsinnigen Beethoven ganz anders, als man es sonst von unseren Quartetten hört, aber man kann nicht sagen, daß ihm diese Leichtigkeit und Eleganz zum Schaden gereicht hätte. — Im Sonntagskonzert (9. März) des Blüthner-Orchesters führte Philipp Rüfer eine Symphonie in F-dur op. 23 auf. Das Werk, das einen festlichen Charakter trägt, wandelt ganz in klassischen Bahnen und baut sich auf prägnanten Gedanken leicht übersichtlich auf. Die meiste Wärme strahlt der bedeutende, langsame Satz aus, der auch schöne Klangkombinationen enthält. Gewiß hätte die Wiedergabe unter der sicheren Hand des ständigen Kapellmeisters noch gewonnen. — Die Sopranistin Hanna Hömke verfügt über eine große Stimme. Auch sonst ist ihr Können wohl nicht unbeträchtlich, doch wurde es sichtlich durch übermäßige Podiumangst an der Entfaltung gehindert. — Am besten gelingen der jugendlichen Pianistin Cella della Vrancea vorläufig noch kleinere Nippes, für die sie viel Charme mitbringt. Im „Carnaval“ von Schumann gebrach es an der großen poetischen Gestaltungskraft. Technisch ist sie aber sehr begabt. — Als interessantes Vortragstalent stellte sich Henrik v. Fiuren-Dahl bei der Interpretation nordischer Volkslieder vor. Seine Stimme und deren Ausbildung kommt erst in zweiter Linie in Betracht. Freilich wird man manchmal etwas an das Brettl erinnert, aber das nimmt man bei solch liebenswürdigem Charakterisierungsvermögen schon mit in Kauf. — Der Cellist Emile Prenez schien stark indisponiert zu sein, denn ich habe ihn schon viel reiner und schwungvoller spielen hören. Sein Partner am Klavier, Emeric v. Stefaniai, spielte wie immer ausgezeichnet. Die zum erstenmal vorgeführte Sonate von L. v. Rózycki ist ein ganz modernes Werk und hatte guten Erfolg.

Emil Thilo

Der Charlottenburger Lehrer-Gesangsverein bemüht sich, unter der umsichtigen Leitung von Iwan Froebe, interessante und eigenartige Programme zu bringen. So lernten wir einen „Apostaten-Marsch“ für Männerchor und Orchester von Rudolf Siegel kennen, eine talentvolle Komposition, deren Wirksamkeit aber unter einer ermüdenden Wiederholung leidet. Ein „Requiem“ für Orchester, Tenorsolo und Männerchor von Conrad Ansohn ist wohl das bedeutendste, was uns dieser ernste Komponist bisher gegeben hat; ein Werk von reicher Phantasie und tiefster, zwingender Empfindung. Es stellt eine wertvolle Bereicherung der Chorliteratur dar. Felix Senius sang das Tenorsolo und einige verträumte stimmungsvolle Lieder

Ansorges meisterhaft. — Der 3. Kammermusik-Abend des Ungarischen Trios war Brahms, Saint-Saëns und Schumann gewidmet und brachte diesem ausgezeichneten Ensemble einen vollen Erfolg. — Der Geiger Alexander Fiedemann bewegt sich nur in bescheidenen Regionen. Die Unsauberkeit seiner Technik stört vielleicht noch mehr als das Oberflächliche seines Vortrages. Joseph Malkin meistert das Cello noch mit derselben Virtuosität wie früher, wo man öfter Gelegenheit hatte, ihn zu hören. Marie Goldenweiser unterstützte die beiden Konzertgeber am Klavier. — Magda von Hattingberg sollte noch nicht öffentlich Klavier spielen. Unsöchter Anschlag, verschwommene Technik und Hilflosigkeit im Vortrag lassen vorläufig noch keine Freude in dem Zuhörer aufkommen. — Dagegen erspielte sich Gisella Grosz einen berechtigten und großen Triumph. Von Einzelheiten braucht man bei ihr nicht zu sprechen, da sie die große Linie zu wahren versteht. Intensives Miterleben des Kunstwerkes gibt ihrem Spiel das Zwingende. — Das Klingler-Quartett beendete seinen Zyklus mit Brahms, Haydn und Beethoven. Alles war von idealer Klangsönheit getragen. Kein Wunder, daß in dem überfüllten Saale Feststimmung herrschte. Walter Dahms

Tilly Else Pieschels Stimme ist klein, aber leidlich wohlgeschult und gewinnt, je länger man ihr zuhört, an Sympathie. Sowohl in ihren Vorträgen zur Laute wie in denen zum Klavier zeigte sich bewußtes Streben nach Verinnerlichung des Ausdrucks. Naturgemäß standen die letzteren auf höherer Stufe der Kunst und erwarben sich freundlichen Beifall. — Marjorie Patten debütierte mit Erfolg als Cellistin; schöner warmer Ton und verständiger Vortrag sind zurzeit ihre besten Eigenschaften, während ihr technisch noch manches zu erreichen übrig bleibt. Gemeinsam mit Nathalie Patten (Violine) führte sie die Händel-Halvorsensche „Passacaglia“ beifallswert auf; auch dem a-moll Konzert von Saint-Saëns wurde sie, abgesehen von gelegentlichen technischen Unfertigkeiten, in anerkennenswerter Weise gerecht. — Das volkstümliche Konzert des Männerchors „Typographia“ zeigte aufs neue, daß der Verein unter Leitung seines Dirigenten Alexander Weinbaum fleißig an der Veredlung seines gar nicht üblen Stimmmaterials gearbeitet hat. Den besten Beweis hierfür erbrachte er dadurch, daß es ihm gelang, ein so anspruchsvolles Stück wie das „Lacrimae Christi“ von Thuille in beifallswerter Weise zum Vortrag zu bringen. Unterstützt wurde der Verein durch Solovorträge Anton Hekings (Cello), der u. a. den zweiten Satz aus Kauffmanns g-moll Konzert mit herrlich vollaftigem Ton vortrug, und der stimmgewaltigen Altistin Paula Weinbaum, die in vorzüglicher Disposition mit Norens „Märchen vom Glück“ Stürme des Beifalls entfesselte. — Technisch nicht übel geschult ist der Violinist Jacques Kasner, wenn es ihm auch noch an der selbstverständlichen Sicherheit und überlegenen Ruhe des reifen Künstlers fehlt. Bruchs g-moll Konzert gelang ihm nicht schlecht. Bachs Chaconne dagegen stand er ziemlich fremd gegenüber; imhin verdient er Anerkennung und Aufmunterung. — Einen Schubert-Abend veranstaltete der Baritonist William Pitt Cha-

tham. Sein kleines, aber angenehmes Organ ist wohlgeschult und vor allem ist seine Aussprache musterhaft deutlich, was ihm, dem Ausländer, doppelt hoch anzurechnen ist. Im Vortrag („Müllerlieder“) ging er im besten Streben, der alten schablonenhaften Manier auszuweichen, oft zu weit und geriet auf Nuancierungen, die zum Teil — wie im „Schad um das schöne grüne Band“ — nahezu mit der musikalischen Grundstimmung in Konflikt traten. Auch die fast burschikose Vortragsart des „Mein“ sprach nicht zugunsten seines Geschmacks. Anderes wieder, wie der „Jäger“ und „Eifersucht und Stolz“, gelang ganz vortrefflich. Zwischendurch trug Paul Weingarten, der auch die Gesänge begleitete, die „Wanderer“-Phantasie technisch sicher und gewandt, aber mit recht hartem, trockenem Anschlag vor. — Carola von Gentschiks Stimme ist nicht hinreichend geschult, um vor ein Berliner Konzertpublikum treten zu können. Gerade in den elementarsten Anfangsgründen der Gesangstechnik zeigten sich bei ihr derartige Lücken und Fehler, daß ihr dringend zu raten wäre, gründlichen Studien zu obliegen, bevor sie sich wieder in die Öffentlichkeit wagt. Das Material der Sängerin dürfte es wert sein. Auch ihr Partner, der Pianist Willy Bardas ließ bezüglich sauberer Technik und musikalischer Auffassung viele Wünsche offen. Die schöne Schubertsche „Wanderer“-Phantasie erklang unter seinen Händen wie eine Etüde. — Romanka Beckers Können reicht für die Bewältigung so schwieriger Musik, wie der Bachschen und Händelschen Arien noch nicht aus. Wer so etwas im Konzertsaal singen will, muß es mit virtuoser Meisterschaft wiederzugeben vermögen, sowohl was Kehlertigkeit, wie absolut sichere Tongebung betrifft. Etwas besser gelang ihr die Liedervorträge, obwohl ihr, der geborenen Ungarin, hier die Aussprache des Deutschen zu schaffen machte. Emil Liepe

Der Geiger Camilo Giucci spielte unter Assistenz des Blüthner-Orchesters (Leitung: Henri Marteau) die Konzerte in g von Bruch, in A (No. 5) von Mozart und die Suite A-dur op. 15 von Marteau. Der junge Künstler ist ganz ad modum seines Meisters geraten. Stets eine noble Tongebung, eine wundervolle Kantilene und eine fast unfehlbare technische Vollkommenheit, die einen ungetrübten Genuß sozusagen garantiert. Unter seinen Händen zeigte sich mir die Suite von Marteau in unstreitig besserem Lichte als bei ihrer Uraufführung seinerzeit im Beethovensaal (vgl. meine Besprechung in Heft 8). Jedenfalls erwies sie sich hier als recht brauchbare, weil virtuose Komposition, in der das „Thema con variazioni“ und das „Menuet“ als besonders ansprechend zu bezeichnen sind. — Florian Zajic und Heinrich Grünfeld gaben ihr 3. Abonnementskonzert unter Mitwirkung von Ignaz Friedman (Klavier), William Pitt Chatham (Gesang) und Hans Hasse (Bratsche). Infolgedessen spielten sie nur zwei größere Werke: Tschaiowsky's Trio in a, op. 50 und Brahms' Quartett No. 1 in g, op. 25. Leider vermochte ich keinen besonders günstigen Eindruck mit nach Hause zu nehmen, weil einesteils Friedman als Kammerpianist mir ziemlich deplaciert erschien, wegen seiner allzu gewichtigen Tongebung, und anderen-

teils die beiden Konzertgeber anscheinend nicht sehr gut disponiert waren. Als Solist leistete Friedman mit einigen Kompositionen Chopin's wieder Hervorragendes. W. Pitt Chatham's Aussprache und Gesangstechnik lassen kaum etwas zu wünschen übrig; nur müßte er sich verschiedene gesangliche Manieriertheiten abgewöhnen, die leicht den Gedanken aufkommen lassen, als sei er mehr Dilettant, denn Berufssänger. — Ein Harfenvirtuose und dazu ein hervorragender Musiker ist Luigi Magistretti, der, begleitet vom Orchester des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums unter Robert Robitschek's sehr energischer (und bekanntlich übertrieben lebhafter) Direktion, sein 2. Konzert gab. Mit Ausnahme der „Legende“ von G. Frugatti (solo) spielte er sämtliche Werke „zum ersten Male in Berlin“. Von C. Debussy's *Danses*: *Danse sacrée* et *danse profane* (mit Streichorchester), ein äußerst interessantes Werk mit harmonischen Pikanterien auf der Basis der neufranzösischen Schule, von R. Hahn *Prélude*, *Valse* et *Rigaudon* (ebenfalls mit Streichorchester), mit formalistischer Sicherheit entworfen und feinsinnig harmonisiert, und von M. Ravel *Introduction et Allegro* (mit Streichorchester, Flöte und Klarinette), im konzertanten Stil mit einer brillanten Kadenz und harmonisch im modernsten Fahrwasser. War bei diesen Werken der Solist in seiner freien Entfaltung einigermaßen gehemmt durch die fast diktatorische Leitung Robitscheks, so hatte man seine ganz besondere Freude an den rein solistischen Darbietungen Magistretti's in einer „Legende“ von C. Galeotti und einem Scherzo („*Zéphyre et la Nympe*“) von V. Ferroni, zwei äußerst schwierigen, aber sehr wirkungsvollen Werken, die den unverkennbaren, fortschrittlichen Stempel der neufranzösischen Richtung tragen. — Die Berliner Trio-Vereinigung hatte altbewährte Werke auf dem Programm: Trio in C von Mozart, in B, op. 99, von Schubert und in d, op. 49, von Mendelssohn. Dessau hatte entschieden keinen „guten Tag“, das wurde besonders in den staccato-Passagen offenbar. Mayer-Mahr und Grünfeld musizierten mit großer Spielfreudigkeit, und ihnen haben wir es denn auch zu danken, daß sich der Abend trotz allem zu einem genußreichen gestaltete. — Ernst von Lengyel spielte an seinem 2. Klavierabend ausschließlich Liszt, u. a. die h-moll Sonate und die „Don Juan“-Phantasie. Bei seiner phänomenalen Begabung für alles Technische und bei seinem stark entwickelten Musiksinn, gepaart mit seltener Intelligenz, die ihn befähigt, als reproduktiver Künstler vollwertig neben dem schaffenden zu stehen, erübrigt es sich eigentlich den Merker zu spielen. Eventuelle Ausstellungen sind mit seiner großen Jugend ohne weiteres entschuldigbar. — Die Violinistin Wadna Keil ist sicherlich recht begabt, doch fehlt ihrer Interpretationsweise vorläufig die großzügige Gestaltungskraft. Vor allem mangelt es ihr noch an vollendeter Phrasierungskunst, sowie an prägnanter Darstellung der Thematik. In technischer Hinsicht darf die linke Hand noch mehr gefördert werden. Doch das ist eine Frage der Zeit. Die als Begleiterin fungierende Růžena Podhajská zeigte auch an einigen Solostücken, daß sie etwas gelernt hat. Allerdings konnten die Sächelchen

für ihre technischen Fertigkeiten keinen Gradmesser abgeben, wohl aber ließ sich dabei konstatieren, daß sie poetisch zu gestalten vermag. — Einen Schumann-Chopin-Abend veranstaltete Wladimir Shaiévitch. Technisch ist so ziemlich alles in Ordnung, nur dürfte das Pedal mit viel mehr Sorgfalt und Verständnis für die komplizierte Harmonik (gerade dieser beiden Meister des Klaviers) behandelt werden. In puncto Vortrag habe ich jedoch gar manches noch auszusetzen. Um eine durchgelegte, verinnerlichte Darbietung dieser klavieristischen Meisterwerke scheint er sich herzlich wenig bemüht zu haben, denn sonst hätte er nicht alles so gedankenlos heruntergeleitet. Also in Zukunft weniger menschliches „Phonola“. — Die „Ortsgruppe Berlin der I. M. G.“ ließ durch den Madrigalchor des Königlich Akademischen Instituts für Kirchenmusik (Dirigent: Carl Thiel) geistliche und weltliche Kompositionen von Orlando di Lasso zu Gehör bringen. Mit dem „Kyrie“, „Sanctus“, „Benedictus“ und „Agnus Dei“ aus der bekannten Missa „Octavi Toni“ (für vier Stimmen eingerichtet von Thiel) begann das interessante Konzert. Feierliche Stimmung umgab uns auch während der drei folgenden Motetten: „Timor et tremor“ (sechsstimmig), stark synkopiert und harmonisch interessant, „Miserere mei, Domine“ (vierstimmig), wohl mit das wirksamste, musikalisch außerordentlich hoch einzuschätzende Werk des genialen Meisters, und „Confitebor tibi, Domine“ (sechsstimmig), ein kraftvoll-bewegtes, rhythmisch-straffes Tonstück, das seine Wirkung wohl nie verfehlen wird. In zwei weiteren Gruppen folgten je drei Lieder und drei Madrigale, von denen ich besonders das innige „Ich liebe dich“ und das naturalistisch-getreue, sehr interessante „Echolied“ (mit allerdings recht albernem Text) hervorheben möchte. Eine wiederholte Ausführung dieses gelang leider, wie vorausszusehen, weniger glücklich. Von den Madrigalen seien vor allem das „Ständchen“ mit reichendem Refrain und der Dialog „Nun grüß' dich Gott“ (zweichörig) genannt, wiewohl letzteres da capo verlangt wurde. Prof. Thiel und seine wackere Schar konnten, für ihre gewiß großen Mühen des Einstudierens dieser teils recht schwierigen Werke, über reichlichen Beifall des Publikums quittieren. — Ella Jonas-Stockhausens 3. Konzert (Novitätenabend) verlief wieder in anregender Weise. Ch. Marie Widor's Sonate in A für Klavier und Cello ist ein Werk, das in seiner Geschlossenheit und seiner durchaus vornehmen Diktion den größten Eindruck hinterließ. An zweiter Stelle möchte ich die Cello-Sonate (d) von A. Bertelin nennen, die kompositionstechnisch nicht ganz einwandfrei ist. In der „Cantilene“ bekundet der Komponist mitunter tiefes Empfinden, daneben gibt's jedoch recht belanglose Episoden, besonders im Cello-part, und die Klavierstimme ist oft viel zu schwächling. Im großen und ganzen hinterließ die Sonate aber keinen üblen Eindruck. Eine Klaviersonate in C, op. 12, von Heinz Tiessen (Manuskript) ließ den Verdacht in mir aufsteigen, als sei der Komponist kein sonderlich versierter Pianist. In klaviertechnischer Hinsicht haftet dem Opus eine gewisse Unfreiheit, um nicht zu sagen Trockenheit, an, in kompositions-

technischer mußte ich eine gewisse formalistische Asymmetrie feststellen. Über zwei weitere Uraufführungen (Swan Hennessy „Impressions“) möchte ich mich ausschweigen. Außer diesem spielte die Konzertgeberin noch von Theodore Dubois „Les Bucherons“: ein entsetzlicher „Reißer“. War das nötig? Marix Loevensohn, ihr Allierter, darf einen großen Teil des abendlichen Erfolges auf sein Konto setzen.

Carl Robert Blum

Marie Gabriele Leschetizky suchte ihre Zuhörer durch stark übertrieben forcierten Vortrag an sich zu fesseln. Besonders stark trat dies in der Phantasie in d und der Sonate in F, beide Werke von Mozart, hervor. Mehr Naivität wäre hier besser am Platze gewesen. — Louis Edger erfreute sein Publikum durch sein absolutes Können. Er ist eine Persönlichkeit, die — was sie sagt — unbedingtes Gehör verdient. — Dagegen ist Geneviève Dehelly zu sehr reine Virtuosin. Das Technische führt die Entscheidung herbei. Op. 111 von Beethoven können nur die tiefsten Naturen zum Leben bringen. — Sehr gleichgültig und phlegmatisch spielte Jan Sicksz op. 57 von Beethoven, während ihm die Phantasie c-moll von Bach besser gelang, wobei ihm sein vorzügliches Non legato-Spiel sehr zunutzen kam.

Hanns Reiss

Die junge Pianistin Winifred Purnell, der an Stelle äußerer Vorzüge eine tiefe musikalische Begabung verliehen ward, erinnert an die kleine Schauspielerin Lia Rosen. Man faßt es kaum, welch ein Geist in diesem Körperchen lebt und wirkt. Bei ihrem Debut im vorigen Jahr erregte sie Aufsehen. Heuer spielte sie Beethovens Waldstein-Sonate anders, als man es gewohnt ist. Und schon stachen Dutzende mit gezückter Feder auf sie ein. Welch ein seltsames Schauspiel. Man kann weder den Komponisten noch ihren Interpreten vorschreiben, wie sie es machen sollen. Nur daß ihre Kunst echt und wahr sei, ist zu fordern. Nur dies. Nun beobachte man die kleine Purnell, wie klar sie einen Satz aufbaut, mit welch sicherem Instinkt sie stets das Wesentliche herausholt, wie sie Steigerungen anbahnt und mit loderndem Temperament durchführt; dann wieder, wie sie jede Arabeske zierlich ausarbeitet, wie mühelos sie alles virtuose Gerank um die Hauptgedanken windet; man beobachte ferner, wie lustig, wirklich ansteckend lustig, sie ein heiteres Thema wiederzugeben weiß, wie kraftvoll sie Heroisches gestaltet, wie träumerisch sie ein Nocturne spielt; und endlich, man vergleiche den gleichgültig-leeren Gesichtsausdruck dressierter Wunderkinder mit den Mienen dieser kleinen Ausländerin, in denen sich jede musikalische Phrase getreu widerspiegelt: nie zeigte sich's klarer als hier, daß ein heranreifendes Talent zum Höchsten berufen ist. Gerade deshalb aber muß auf mancherlei Gefahren hingewiesen werden. Zuweilen scheint es schon jetzt, als ob in Kraftäußerungen und Schnelligkeitsgraden Rekorde geschlagen werden sollen. Nicht immer stehen dann die Hauptakzente an der richtigen Stelle, und mancherlei Passagen werden „verwuschelt“. Sodann verraten auch gewisse Schroffheiten bei Übergängen ein (zurzeit wohl noch unbewußtes) Streben nach äußerlich glänzender Wirkung.

Hier heißt es eindämmen. Eine bloße Warnung genügt um so weniger, als die Erkenntnis, daß sich erst in der Beschränkung der Meister zeigt, von einem so jungen Wesen noch nicht zu erwarten ist. Die Kritik kann nichts Besseres tun, als die künstlerischen Erzieher dieses ungewöhnlich begabten Mädchens auf die Größe ihrer Aufgabe und ihrer Verantwortung hinzuweisen. — Einem gereiften und allorts gefeierten Künstler wie Conrad Ansoerge gegenüber spricht man nicht gern von technischen Dingen. Aber es muß doch einmal gesagt werden, daß die manuelle Leistung gegenüber der poetischen Interpretation auch bei ihm keineswegs gleichgültig ist. Von dem Privileg großer Klaviermeister, zuweilen daneben zu greifen, machte er bei dem Mozartschen d-moll Konzert einen allzu ausgiebigen Gebrauch. Besser gelang ihm rein technisch Schuberts Wanderer-Phantasie. Aber auch dieses Werk hat er schon innerlicher gespielt. — Während der Musiker Ansoerge den Pianisten Ansoerge beträchtlich überragt, beherrscht die Geigerin Elsie Playfair weit mehr die Technik ihres Instruments als den Stil der von ihr gespielten Werke. Künstlerische Erlebnisse weiß sie nicht zu vermitteln, aber man wird ihren Darbietungen gleichwohl zumeist das Prädikat „vorzüglich“ zuerkennen müssen. Das g-moll Konzert von Bruch liegt ihr besonders gut. Der mitwirkende Dirigent Wlod Koenig hat ähnliche Qualitäten. Er ist mehr als ein routinierter Taktschläger und trotzdem keine Persönlichkeit. Daß er uns zwei unbekannte Tondichtungen von Rytel und Karłowicz vorführte, war insofern vielleicht verdienstlich, als man den stellenweise interessanten Werken das Lob spenden muß: *Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas*. — Der gute Wille ist auch bei dem 2. Konzert des Schrattenholzschen Symphonie-Vereins zu loben. (Desunt vires.) Das durch Berufsmusiker verstärkte Dilettanten-Orchester spielte recht gut, und seine Darbietungen werden vielleicht nicht nur Freunden und Verwandten der Mitwirkenden Freude gemacht haben. Warum aber muß man die Kritik bemühen? Sie kann nur konstatieren, daß der mitwirkende Geiger Alfred Wittenberg Beethovens Violinkonzert technisch und musikalisch vortrefflich interpretierte, und daß der Dirigent im gegebenen Rahmen Anerkennenswertes leistete. Im gegebenen Rahmen. Weiter sei nichts gesagt. — Gemischte Empfindungen hinterließ auch ein von Iwan Fröbe veranstalteter Busoni-Abend. Zunächst deshalb, weil Fröbe die feinnervigen Schöpfungen Busoni's allzu indolent behandelte. Mehr noch infolge der leider unabweisbaren Erkenntnis, daß dem Komponisten Busoni so selten etwas von Belang einfällt. Gewiß, es ist alles geistreich gemacht, was er geschrieben hat, aber diese blutleere Musik interessiert nur, sie erwärmt nicht. Die Lustspiel-Ouvertüre, das Violinkonzert (das Joseph Szigeti vortrug) und vor allem die „Geharnischte Suite“ zeigen immerhin noch eine erfreuliche Frische und gesunde Kraft des Ausdrucks; die späteren Werke aber, so vor allem die futuristische „Berceuse élégiaque“ sind kraft- und saftlos, auch verraten sie allenthalben das Überwiegen ästhetischer Reflexionen. Ein geradezu trostloser Pessimismus spricht aus dem

„Symphonischen Tongedicht“ op. 32a und aus den vorangestellten Lenauschen Versen. Die Empfindung, daß all unser Tun sinnlos, nutzlos und wertlos sei, wird in einem Menschen von unmittelbarer, starker Produktionskraft sicherlich niemals aufkommen. Mag er auch von tausend Zweifeln gemartert werden. Zum mindesten glaubt er an die Werte, die er selbst zu schaffen sich müht. Resignation ist im Grunde nichts anderes als das Eingeständnis der eigenen Unproduktivität. Und wenn alles Unsinn wäre, dann hätte ja schließlich auch das Komponieren keinen Zweck. So witzig aber ist wohl selbst der geistreiche Busoni nicht, daß er — in einer Tondichtung die Sinnlosigkeit des Komponierens beweisen wollte. Richard H. Stein

BREMEN: Im 9. Philharmonischen Konzert brachte Ernst Wendel neben Berlioz' „Carnaval romain“ Claude Debussys „Iberia“ als Novität. Die drei Orchesterbilder machten nur geringen Eindruck; die meisten Hörer fanden die — man möchte sagen — plainairistische Art der Musik sehr verwunderlich. Dagegen jubelte man Margarete Siems zu, die in der Glöckchen-Arie aus „Lakmé“ von Delibes wiederum ihre wunderbare Gesangsvirtuosität glänzen ließ. Der Solist des 10. Konzerts, Ossip Gabrilowitsch, spielte Beethovens Es-dur Konzert meisterhaft-großzügig und stilvoll. Unter anderem standen noch „Don Juan“ von Strauß und Schumanns d-moll Symphonie auf dem Programm. — Nicht unerwähnt möchte ich den Klavierabend von Julius Schlotke lassen; auch bei dieser Gelegenheit bewährte sich der feinsinnige einheimische Pianist als ausgezeichnete Chopinspieler. Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Die Festivalserie der Concerts Ysaye ist bei César Franck angelangt; Joseph Lassalle (München) war ein berufener und liebevoller Interpret der etwas gleichmäßig schönen Muse Franck's. Vorspiel zu „Rédemption“, d-moll Symphonie, „Psyché“ und „Der wilde Jäger“ wurden unter seiner anfeuernden Leitung prachtvoll gespielt; Alfred Cortot trug mit glänzender Technik und famosem Temperament die „Djinns“ und die symphonischen Variationen vor. — Über ein außerordentliches Wagner-Konzert der Concerts Ysaye kann ich nicht berichten, da mir dazu eine Einladung nicht bewilligt wurde. Aus demselben Grunde kann ich auch über die Philharmonischen Konzerte (Künstlerecoitals) nichts mitteilen. — Das Capet-Quartett absolvierte wieder einen Zyklus namentlich Beethovenscher Quartette: technisch und klanglich sind diese Leistungen kaum zu überbieten. — Wie überall nehmen auch hier die kleinen, von „Lokalgrößen“ veranstalteten Konzerte sehr überhand — zum Schaden der wirklich interessanten Konzerte, die alle an schwachem Besuche leiden. — Ein Höhepunkt der Saison war das vom Bachverein (Zimmer) veranstaltete dreitägige Bach-Beethoven-Festival. Am ersten Tag gelangten Kantaten und Kammermusikwerke mit Rebner und dem Pianisten Dumesnil zur Aufführung, am zweiten die „Missa solemnis“ und am dritten eine Kantate und die „Neunte“. Ein erstklassiges Soloquartett (Noordewier, de Haan, Schmides, Stephani), ein vorzüglich einstudierter Chor und ein begabter, mit heiligem Feuer aus-

gerüsteter Dirigent verschafften dem Unternehmen einen unbestrittenen Erfolg. Felix Welcker

DRESDEN: Unter Abänderung der ursprünglichen geplanten Vortragsfolge wurde der erste Teil des 6. Hoftheaterkonzertes der Serie B zu einer würdigen Gedenkfeier für den heimgegangenen Felix Draeseke. Beethovens Trauermarsch aus der „Eroica“ erklang zuerst als wundersame Totenklage um den abberufenen Meister, und dann sprach er selbst zu uns mit seiner „Sinfonia tragica“, die der Dresdner Königlichen Kapelle gewidmet und von ihr mehrfach aufgeführt ist. Das hochbedeutende Kunstwerk hinterließ, von Ernst von Schuch mit Größe und Feuer interpretiert, einen gewaltigeren Eindruck als je zuvor; es war, als verstände man jetzt, nach dem Tode des Tondichters, besser, wieviel von seinem eigenen Ringen und Leiden in dieser monumentalen Symphonie erklingt. Die Solistin Lucie Caffaret, eine hochbegabte Pianistin von klarster, sauberster Technik und duftigem Anschlag, konnte zu keinem vollen Erfolge gelangen, weil sie mit dem F-dur Konzert von Saint-Saëns ein Stück gewählt hatte, das nach Beethoven und Draeseke in seiner ganzen musikalischen Nichtigkeit erkannt werden mußte. Webers Ouvertüre zum „Freischütz“, von Schuch zu einem Konzertstück von hinreißendster Wirkung gesteigert, beschloß mit feurigen Zungen den Abend. — Im 3. Konzert der Vereinigung der Musikfreunde führte Siegfried Wagner neben eigenen Kompositionen, die tiefere Anteilnahme nicht erwecken konnten und durch ihre starke Familienähnlichkeit auffielen, auch Werke seines Vaters und Liszts vor, wobei er als Dirigent achtungswürdige Eigenschaften zeigte. — Der Lehrergesangsverein brachte unter Leitung von Friedrich Brandes einen außerordentlich wirksamen Chor „Friedensfeier“ von Reinhold Becker, sowie zwei gut gearbeitete, teilweise stark in Hegar-Nachahmung befangene Chorlieder von J. Schönebaum zur Uraufführung und erzielte mit der Tondichtung „Twardowsky“ von Ferdinand Pfohl, deren Hauptreiz in dem fein und stimmungssicher ausgearbeiteten Orchesterpart beruht, eine eindrucksvolle Wirkung. Solistin war hierbei Julia Rahm-Rennebaum, die mit ihrem klangvollen, gut geschulten Alt außerdem noch eine wertvolle Ballade „Jane Grey“ von Gerhard Schjelderup aus dem Manuskript und die Kantate „Ariadne auf Naxos“ von Joseph Haydn sang. Von letzterer interessieren lediglich noch die beiden Arien, während man die überlangen Rezitative bei aller Pietät vor dem Altmeister hätte streichen sollen. — Sehr anregend gestaltete sich das 4. Konzert des Mozart-Vereins, das eine bisher kaum aufgeführte Symphonie g-moll von Haydn („La poule“) als orchestrale Neuheit in vorzüglicher Ausführung unter Max von Haken brachte und in mehreren Madrigalen alter Meister (vom Dresdener Chorgesangsverein unter Otto Winter ausgezeichnet gesungen) erwünschte Abwechslung bot. Solist war Niel Vogel aus Amsterdam, der als Virtuos auf der Viola d'amour sich und dem eigenartigen, Bratschenfülle mit Geigenglanz vereinenden Instrumente aufrichtige Anerkennung erwarb. — Eigene Kompositionen, die entschiedenes Talent verrieten, führte der Russe Anatol Kankarowitzsch vor; doch

mangelt ihm leider noch durchaus die Fähigkeit, seine hübschen Gedanken durchzuarbeiten und in künstlerischer Form zu verwerten, so daß er eigentlich nichts gab als eine musikalische Aphorismensammlung. — Das Konevsky-Quartett führte sich unter Mitwirkung von Ossip Gabrilowitsch sehr vorteilhaft ein. — Von Solistenabenden seien die von Carl Flesch, Ignaz Friedman und Waldemar Lütschig lobend erwähnt.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Zu einem besonderen Ereignis für Düsseldorf gestaltete sich die zweimalige Aufführung der Achten Symphonie Mahlers durch den Musikverein, unter Mitwirkung der Elberfelder Konzertgesellschaft, eines großen Knabenchores (Drügpott) und des wesentlich verstärkten Orchesters unter Karl Panzner. Als Solisten wirkten Gertrude Foerstel, Anna Kaempfert, Ilona Durigo, Anna Erler-Schnaudt, Felix Senius, Nicola Geißler-Winkel, Thomas Denys und F. C. Hempel (Orgel). Die temperamentvolle Wiedergabe vor ausverkauften Häusern fand begeisterten Beifall. Das 4. Konzert Panznerns brachte als Neuheit eine Gelegenheitskomposition von Beethoven: Rondino für je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte. Mabel Martin spielte Beethovens Klavierkonzert in Es. Das nächste Orchesterkonzert war der Aufführung der Phantastischen Symphonie von Berlioz gewidmet. Daneben gab es die Suite „Jeux d'enfants“ von Bizet und das Vorspiel zu „Fervaal“ von Vincent d'Indy. Moriz Rosenthal feierte mit Chopins e-moll Konzert und der „Don Juan“-Phantasie von Liszt im Musikverein große Triumphe. Panzner bot die D-dur Symphonie von Brahms und Strauß' „Till Eulenspiegel“ in genialer Ausdeutung. Das 6. Musikvereinskonzert brachte das Tedeum von Berlioz (Solotenor Karl Wildbrunn) sowie Wagner-Werke. Im 7. Orchesterkonzert fand Wilhelm Bergers Symphonie in B-dur als interessantes Werk in bester Wiedergabe eine sehr beifällige Aufnahme neben fünf deutschen Tänzen für Streichorchester von Schubert und der Bläserserenade in c-moll von Mozart. Ein Richard Wagner-Abend zugunsten der Pensionskasse des Orchesters bescherte neben den bekannten Orchestersätzen aus den Musikdramen die nicht bedeutende Jugendsymphonie aus dem Jahre 1832. Der 3. Kammermusik-Abend des Musikvereins führte das Klingler-Quartett nach Düsseldorf, das einen Haydn (op. 77 I), Beethovens op. 132 und als Glanzleistung Dvořák's Terzett op. 74 für zwei Violinen und Bratsche spielte. Im Mozart-Abend des Nagel-Quartetts wirkte Willy Rehberg als feinfühligster Mozart-Interpret mit. Ferner sind u. a. zu nennen ein Liederabend von Maria Philippi, ein Abend des Rheinischen Trios mit der neuen Violinsonate appassionata von Huber, Peter Hansen Nordischer Klavierabend, Teresa Carreño's Klavierabend, P. O. Möckel, der sich als vielversprechender Pianist einführte, und ein Vortragsabend von Ludwig Wüllner im Schauspielhaus.

A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: Mit einer wohl gelungenen Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie beschloß Max Kaempfert die Reihe der Tonkünstlerkonzerte, die das Frankfurter Musikleben durch gute Orchesterkonzerte zu populären Preisen bereichert haben. Die

Konzerte haben sich in kürzester Zeit sehr gut eingebürgert und werden zu einer dauernden Einrichtung gestaltet werden. Auch will man im nächsten Jahre Einführungen zu den Vortragsfolgen begeben. Gerade damit hat der hiesige Ausschuß für Volksvorlesungen in seinen Volkssymphonie- und Kammermusikkonzerten sehr gute Erfahrungen gemacht. Es wird nicht in jeder Stadt vorkommen, daß das Publikum Wagners Faust-Ouvertüre mit solch langanhaltendem Beifall aufnimmt wie hier, wo die Zuhörer durch eine knappe und sachlich überzeugende Einführung im Programm vorbereitet waren und — wie Goethe im Vorwort zu den „Propyläen“ sagt: wußten, was sie hören wollten. In der Neunten Symphonie wirkten Mitglieder vom Rühlschen Gesangverein und Herren vom Neebschen Männerchor mit. Die Soli sangen Anna Kaempfert (Sopran), Alice Aschaffenburg (Alt), Ejnar Forchhammer (Tenor), Richard Schmid (Baß) zur Freude der Zuhörer; Max Kaempfert wurden die herzlichsten Ovationen dargebracht. — Das Hock-Quartett brachte einen italienischen Abend mit Verdi's Streichquartett und Carlo Perinello's Klavierquintett in h-moll, op. 7, das in seinem Mittelsatz neben dem bekannten Wohlklang wertvolle Musik bietet. Lonny Epstein, eine sehr gute Kammermusikerin, wetteiferte mit den Herren vom Hock-Quartett um eine gute und klanglich vorteilhafte Ausführung. Alice Baehr sang mit bemerkenswert schöner Stimme einige ältere italienische Kanzenen und Lieder, wußte diesem Spezialgebiet aber weder das rechte Temperament noch den spezifisch italienischen Klang der Vokale entgegenzubringen. Dagegen übermittelte Chiarina Fino-Savio aus Turin eine Reihe neuerer italienischer Lieder, unter denen die Vier Jahreszeiten von Pavanelli und die Naturstimmungen von O. Respighi, die sich fesselnderweise der Sphäre der Neufrauzen anschließen, dennoch wertvolles Eigengut bringen, hervorragten. Frau Fino-Savio hatte eine wunderbare Leichtigkeit im Singen, die leichte Behandlung kleiner Silben ist mustergültig. Die Kopftöne sitzen prachtvoll. Leider ist die Mittellage durch zu starkes Brustregister schwach, auch der Tiefe fehlt das Pastose. Hans Weißbach begleitete mit ausgezeichnetem Feingefühl. — Mit sehr viel Reklame hatte sich Ida Isori angekündigt. Die Enttäuschung war groß. Mit gutem piano und ziemlichen Koloraturen ist man immer noch keine ideale Interpretin des belcanto. Dazu ist ihr Vortrag ohne den grandiosen Akzent der Seele. Auch soll man mit abgesungener Stimme und schlechten Vokalen nicht 26 Gesänge aus der altitalienischen Literatur singen, deren Auswahl nicht gerade sehr geschickt war. Am Klavier begleitete Paolo Litta aus Florenz, der ein blasses Geleitwort zu den alten Gesängen geschrieben hat, das manchem deutschen Musikhistoriker ein Lächeln entlocken dürfte. — Nicolaus Naumow, ein stimmlich außerordentlich begabter Baritonist, sang neben früher besprochenen Gesängen von Richard Wetz Schumanns Dichterliebe und ertotete lebhaften Beifall. Ohne Zweifel hat dieser Sänger eine Zukunft.

Karl Werner

KÖLN: Eröffnungsnummer des 8. Gürzenichkonzerts war Ernst Boehes inhaltreiche

und in der instrumentalen Ausgestaltung interessante, auch effektiv gesteigerte „Tragische Ouvertüre“, für die der Komponist persönlich am Dirigentenpulte eintrat, so daß er über den gespendeten lebhaften Beifall kurzerhand quittieren konnte. Als wirkliche Neuheit hörte man des einheimischen Ewald Strässer d-moll Symphonie (Nr. 2), die als durchaus selbständig in der sehr ansprechenden, zum Teil eindrucksvoll-melodischen Erfindung, sowie als zielbewußt geformtes und in den Ausdrucksvarianten interessierendes Werk Anspruch auf Beachtung hat. Die feste strenge Fügung der Form des ersten Satzes ist allerdings in den drei folgenden nicht wieder erreicht. Manche Stelle mutet wohl ein wenig bizarr an, und die Logik ist da und dort etwas zu sprunghafter Natur. Auf das Orchester versteht sich der Komponist vortrefflich; wenn man, wie er, sich in der Instrumentation R. Strauß zum ausgesprochenen Vorbilde nimmt, ist es nicht zu verwundern, daß letzteres aus den Klängen der Neuschöpfung gelegentlich zu uns zu sprechen scheint. Es fehlt Strässer an der notwendigen Dirigentenroutine, darum wäre es besser gewesen, er hätte darauf verzichtet, die Symphonie selbst vorzuführen. Über der Betrachtung will ich indes nicht vergessen, den der Neuheit des Kölner Tonsetzers bereiteten hübschen Erfolg zu konstatieren. Als recht schätzbare Sopranistin lernte man Marie-Louise Debogis kennen, und zwar vorweg mit Liedern von Duparc, Fauré und Liszt, deren Stimmungsgehalt die nicht gerade hervorragend, aber angenehm stimmbegabte Sängerin mit feiner Kunst zum Ausdruck brachte. Solche betätigte sie nicht minder in Claude Debussy's wenig gehaltvoller, die Hörer durch die arge Monotonie der musikalischen Phrasen langweilenden Vertonung von Rossetti's „Die Auserkorene“. Das kleinere Altsolo sang in angemessenem Stile Else Pfaff, während der Frauenchor und das Orchester unter Fritz Steinbachs warmberedter Führung Allerbestes boten. Weniger durch Mozartstimmung oder geistige Höhepunkte imponierend, als äußerlich gefällig und glatt spielte Lonny Epstein Mozarts Klavierkonzert Es-dur. — Das Kölner Trio (Uzielli, Eldering, Grützmacher) erzielte in der Musikalischen Gesellschaft mit Trios von Dvořák und Schubert berechtigten starken Erfolg. Dazu erfreute Ida Kuhl-Dahlmann durch den trefflichen Vortrag neuerer Lieder. An gleicher Stelle fanden der Pianist Victor Staub und die Cellistin Eugenie Stoltz sehr gute Aufnahme.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Die Symphoniekonzerte unter Max Brode waren in der ersten Hälfte des Winters der schaffenden Gegenwart über Gebühr viel schuldig geblieben. Um die Lücke auszufüllen, brachten sie im ersten Januar-konzert eine neue Symphonie No. 3 von Paul Klenau, ein pathetisches, lautes Werk, das die Ansprüche, die es stellt, selbst nicht erfüllt, sowie eine freundlich-harmlose Oberflächenmusik „Brigg fair“ von Frederick Delius. Auch der nächste Abend verriet mit Regers Lustspiel-ouvertüre noch die gleiche Tendenz. Der bisher letzte hingegen kehrte reumütig wieder zur alten, bequemen Art zurück. Die Solisten, die das an sich hübsche Aufführungsniveau erhöhten, waren Moriz Rosenthal, der neben

seinem fulminanten Liszt- auch ausgereiftes Chopin-Spiel zum Besten gab, Jacques Thibaud, der berechnete Stolz der französischen Geiger, und endlich Meister Eugen d'Albert, dessen Wiedereintreten in die Praxis auch hier mit größter Begeisterung aufgenommen wurde. — Mit einer interessanten Uraufführung wahrte der Musikverein unter Paul Scheinpflug sein Prestige großzügiger Liberalität. Eine Symphonie in C-dur von Heinz Tießen wurde in seinem letzten Vereinsabend aus der Taufe gehoben und fesselte durch tiefgründige Disposition und scharfsinnige, nur noch etwas abstrakte Durcharbeitung des zum Teil spröden thematischen Stoffes. Tießen steht am Anfange seiner kompositorischen Laufbahn und wird noch viel mit dem Ausbau der sinnlichen Seite der Tonkunst zu tun haben; er ist aber aus gutem, kernfestem Holze geschnitten und hat dem, der hinter die Erscheinung zu schauen versteht, schon jetzt manches zu sagen. — Der Philharmonische Chor (Dirigent Artur Altmann) ließ sich zuletzt mit der achtbaren Aufführung eines Oratoriums, „Gebet“ von Ferdinand Manns, einer liebenswürdigen Epigonenmusik, vernehmen. — Auch einheimische Solisten traten erfolgreich hervor, so vor allem die recht beachtenswerte Pianistin Anna Bobrik, minder glücklich ihre Kollegin Lilly Hollatz-Berner u. a. m. Einen großen Teil unseres Konzertlebens füllten natürlich wieder auswärtige Künstler aus, darunter der präventöse, bei allen pianistischen Vorzügen ungleiche Raoul v. Koczalski mit einem fünfabendlichen Chopinzyklus, ferner im berechtigten Vertrauen auf die übertriebene Anhänglichkeit des Königsberger Publikums Bronislaw Huberman, durchaus kein ausgereifter Kammermusikspieler, im Verein mit Meister Frederic Lamond, mit einer dreiebdlichen Demonstration sämtlicher Beethovenscher Violinsonaten; von den übrigen Gästen wurde nach langer Abwesenheit Lula Mysz-Gmeiner und freudigst auch das Klingler-Quartett und die Bumckesche Bläservereinigung begrüßt.

Dr. Lucian Kamieński

KÖPENHAGEN: Im Februar passierte nicht viel Bemerkenswertes. Die Vereine veranstalteten nur kleine Konzerte; der Cäcilienverein bot meistens a cappella Chöre, der Dänische Konzertverein Kammermusik (eine Violinsonate von Christiansen war neu). — Safonoff führte u. a. ein mehr lärmendes als eigenartiges Stück als Neuheit auf: „Die Normannen“ von H. Børresen. — Die Kammermusikstücke von Bruun de Neergaard in eigenem Konzert nehmen nur durch die gewandte Maché für sich ein. — Zum ersten Male spielten hier mit mehr künstlerischem als pekuniärem Erfolg Theodore Spiering, Paul Schramm und Egon Petri; von Dänen traten unter den konzertierenden namentlich Povla Frisch, Louis Glaß und Henry Bramsen (zusammen) hervor. William Behrend

LEIPZIG: Mitten im langsam der „Neunten“ und dem Ende zustrebenden Beethoven-Zyklus bescherte das Gewandhaus uns noch kurz vor Torschuß eine regelrechte Sensation: Ignaz Paderewski als Pianist und Komponist. Die hochbedeutende pianistische Persönlichkeit trug den leichtesten und glänzendsten Sieg davon. Der hypnotische Zauber seines Spiels liegt

nicht im Sentiment, in der Süße eines weichen, blühenden oder sinnlich-warmen Klaviertons, sondern in einer ganz einzigen nervösen Geistigkeit, in den starken und unmittelbar vom Augenblick eingegebenen Impulsen, in dem genial und kühn improvisatorischen Charakter und der Intensität dieses technisch natürlich glänzenden und durch den Tiefsitz der Leschetizky- und Clark-Methodik interessierenden Spiels. Paderewski's Chopin ist der echte polnische sarkastische Spötter: unsentimental, unweichlich, klar und ohne alle deutsche Mondscheinstimmung. Der Komponist schien vielen nur eine arge Buße und ein Durchgangsstadium zum Genuß des Pianisten zu sein. Hätte seine h-moll Symphonie nicht das Spektakelstück des dritten Satzes, so wäre eine polnische „Pathétique“ da. Paderewski hat die Trauer des echten Polen um die gefallene Größe seines Vaterlandes als echter, ernster und tief fühlender Künstler musikalisch verherrlicht. Die elegische Lyrik der beiden ersten Sätze, namentlich die von glühender innerer Erregung durchströmten Partien um das im dunklen Schumannschen Leidenschaftston gehaltene Seitenthema des ersten Satzes, der groß gedachte Trauermarsch, der Aufschwung und das erklärte, in dithyrambischen Jubel ausmündende Dur-Phantasiebild von künftiger Freiheit im dritten Satz — das sind Dokumente einer in Rückerinnerung an Wagner, Schumann und Chopin zwar gewiß nicht streng persönlich erfindenden, doch reichen und geistig bedeutenden Phantasie, die jede billige Unterschätzung des Werkes als „Virtuosensmusik“ strengstens untersagen. Mehr als in der oppositioneller auslaufenden Hauptprobe ehrte man im Konzert diesen schönen Ernst und diese Innerlichkeit einer hochbedeutenden künstlerischen Persönlichkeit und rief nach einer in allen Teilen wahrhaft bravourösen und glanzvollen Ausführung des Werkes durch Gewandhausorchester und Arthur Nikisch den Komponisten hervor. — Ein Richard Stöhr-Abend zeichnete unter tüchtiger Mitwirkung des Männergesangsvereins „Concordia“ (Hänßel), einheimischer Künstler (u. a. des jungen ausgezeichneten Pianisten Oswin Keller) und Kunstfreundinnen in Männerchören a cappella oder mit Klavier, einer Violinsonate (in G, op. 27), Solo- und Zweigesängen und Konzertrüden für Klavier von diesem Wiener k. k. Akademieprofessor das Bild eines feinen, versonnenen und innerlichen Lyrikers, der seine Harfe am liebsten auf einen gedämpften und verhaltenen Sehnsuchtsston und, wie in der zart und sinnig schwärmenden, außerordentlich schönen Violinsonate, gern einmal mit Saint-Saëns auf einen leise orientalistisch-exotischen Klang stimmt. Überall waltet die leicht gestaltende Hand des Österreichers, überall zeigt sich ein schöner und natürlicher innerer Fluß, ein nie versagendes technisches und kontrapunktisches Können. Überall aber gibt die lebenswürdige, ein wenig zerfließende und redselige Breite des Österreichers, sein Mangel an Kontur und Konzentration, sein Hang zu intemem und schwärmerischem idyllischen Kleinleben dieser Musik allzubald ein gleichförmiges Gesicht: unpersönlich, von akademischem, diskret modernisiertem Zuschnitt. — Die Musikalische Gesellschaft (Georg Göhler) beschloß ihren

diesjährigen Turnus mit einer glänzenden Mahler-Feier (Erste Symphonie, Lied von der Erde, mit Maria Freund und Hans Siewert als tüchtigen Solisten). Ohne den Mahler-Enthusiasmus des Dirigenten zu seinem eigenen zu machen, muß man seiner systematischen Mahler-Propaganda doch insofern sehr dankbar sein, als es gerade in Leipzig in so vorzüglichen Aufführungen der Hauptwerke Mahlers noch sehr viel zu tun gibt, da das Gewandhaus und die Philharmonie die Pflege nachbrahmischer moderner Symphoniker vorläufig mit Recht mehr auf Bruckner konzentrieren. — Der Universitäts-Sängerverein zu St. Pauli, kurz gesagt: der „Paulus“ (Friedrich Brandes) wartete in seinem durch die außerordentlich feine Gesangkunst Magdalena Seebes (Dresden) verherrlichten Winterkonzert gleich mit zwei Uraufführungen auf. „Elfenried“ für Sopran-, Baritonsoli, Chor und Orchester von Kurt Striegler ist eine dramatische Talentprobe Wagnerischen Stils, wirklich persönlich bereits in der stimmungsstarken Heideschilderung an einem glühenden Sommermittag und sympathisch in allem, was das Orchester mit großer Wärme und wundervoll blühendem Klang spricht, jugendlich unreif in der Wahl der „Dichtung“, einer fürchterlichen, „rührenden“ Talmi-Nixenpoesey nach Art unserer Modenzeitungen. Karl Bleyles „Sieges-Ouvertüre zur Jahrhundertfeier der Schlacht bei Leipzig“ wird in diesem Jahre die Runde durch die deutschen Konzertsäle machen. Vergessen auch moderne Festouvertüren die altklassischen Meister feierlichen Festpompes, Gabrieli und Händel, allzusehr über den Wagnerschen Vorlagen des „Meistersinger“-Vorspiels und „Kaisermarsches“, so hat Bleyle doch durch die musikalisch-historischen Lokalfarben alter Militärmärsche dem auch von ihm mit allzu gleichförmiger Hochspannung der Gefühle und Klangmassen und ohne rechte lyrisch-ruhige Kontraste behandelten alten Thema in einer schwungvollen, gesunden und mit sehr bedeutendem kontrapunktischen Können gearbeiteten Musik ein paar neue Seiten abgewonnen. Die Wiedergabe der beiden Nova unter Brandes und instrumentaler Mitwirkung durch das Gewandhausorchester war eine ausgezeichnete. — Der Philharmonische Chor (Richard Hagel-Braunschweig) erwarb sich um eine, wie gewohnt, von schönstem künstlerischen Ernst und wirklicher gesanglicher Kultur in den Frauenstimmen zeugende, vorzügliche Aufführung von Georg Schumanns „Ruth“ (die durchweg ausgezeichneten Solisten: Hilde Ellger, Elisabeth Ohlhoff, Hans Spies) das erneute Verdienst, in Leipzigs vielverzweigtem Konzertleben ein wohl numerisch, namentlich in den Männerstimmen, noch recht der Verstärkung bedürftiger, geistig wie künstlerisch aber wichtiger und bereits unentbehrlicher Chorfaktor zu sein. Der Leipziger Männerchor (Gustav Wohlgemuth), hat sich für sein Frühjahrskonzert zwei ausländische Größen zu Solisten bestellt: die deutsch-australische Koloraturdiva Gertrud Winkelmann und die Pariser Violinvirtuosin Renée Chemet. — In der freundlichen Johanniskirche konnte man zweimal als kostenlose Abendmotette durch den kleinen, recht tüchtigen Kirchenchor unter Bruno Röthig mit jungen, trefflichen Vertretern

des Evangelisten (Friedbert Sammler) und des Christus (Karl Tränkner) und Sigfrid Karg-Elert als romantisch-impressionistischen, geistreichen Klangcharakteristiker an der Orgel, eine gute Wiedergabe von Heinrich Schütz' Matthäuspassion hören. Es sind die dramatisch leidenschaftlich bewegten Volkschöre (Turbæ) und die in ihrer lapidaren Knappheit und Eindringlichkeit wie altdeutsche Holzschnitte wirkenden motettenartigen Eingangs- und Schlußchöre, die über dem Altkirchlichen der breiten und einförmigen Rezitationen hinweg die Schützschen Passionen als kleine geniale Vorläufer Bachscher und Händelscher Passionen und Oratorien tragen helfen. Max von Schillings' Violinkonzert, ein Hauptstück des Züricher Tonkünstlerfestes von 1910, führte ein blutjunger, vortrefflicher Virtuoso des Winderstein-Orchesters, Tobias Wilhelmi, nun auch in Leipzig ein — nach Art des modernen Konzerttypus eine schwer gepanzerte Symphonie mit obligatem Soloinstrument, kunstreich polyphon gewebt und von ebenso blühender, auf Tristans Boden erwachsener, nachtdunkler Lyrik wie empfindlichem Mangel an Ökonomie und wirklich dankbarer, auch im virtuosen Sinn einigermaßen interessanter Solopartie. — Das Ende gehörte den Solisten: Teresa Carreño, deren herb-vergeistigte und überlegene Gelassenheit heute einen ergreifenden Gegensatz zu ihrem alten vulkanischen Temperament bildet und der glühenden Farbe von einst eine ganz leise didaktisch analysierende Zeichnung, ein intimes und gedämpftes Helldunkel gegenübersetzt; Karl Roesger, dessen Brahms-Begeisterung gewiß echt ist, dessen Brahms-Spiel aber in seiner knöchernen Pedanterie und Wischigkeit nur die peinliche Erinnerung an einen verlorenen Abend wachrufen konnte, endlich dem von Karl Pembaur ausgezeichnet begleiteten metallischen, edlen und warmblütigen lyrischen Tenor Fritz Soots von der Dresdener Hofoper (Schumanns Dichterliebe, Lieder von Erich J. Wolff).

Walter Niemann

MAGDEBURG: Der Kaufmännische Verein griff mit seinem letzten Konzerte weit über die gewöhnlichen Verhältnisse hinaus, indem er mit Steinbach, dem hiesigen, von Kaufmann vorbereiteten Reblingsen Gesangsverein, dem sich ein kleinerer zugesellt hatte, die Neunte Symphonie Beethovens aufführte und ihr die „Achte“ vorausgehen ließ: ein Programm, das man überall beibehalten sollte, wo es zur Aufführung des Riesenwerkes kommt. Der Abend fand den allerstärksten Beifall. — Für das letzte Konzert der Harmoniegesellschaft hatte man das Brüsseler Streichquartett gewonnen. Der Lehrergesangsverein holte sich unter seinem Dirigenten Krug-Waldsee einen schönen Erfolg mit dessen Chorwerk „König Rother“. Das vorletzte Symphoniekonzert des Städtischen Orchesters im Stadttheater war Berlioz gewidmet, dessen Symphonie fantastique aufgeführt wurde. Den solistischen Teil bestritt Josef Szigeti. Max Hasse

MANNHEIM: Die musikalischen Akademicien sind zu Ende. Sie brachten als Novität Bruckners Sechste Symphonie, die Arthur Bodanzky vorzüglich bot, ferner Siniaglia's Overture zu dem Goldoni'schen Lustspiel „Le Baruffe Chiozzotte“. Fast der ganze

dritte Akt des „Parsifal“ beschloß die Reihe. Eine der letzten Akademicien dirigierte Felix Lederer; er bot die „Euryanthe“-Overture und die F-dur Symphonie von Hermann Goetz fließend und schwungvoll. Franz Steiner sang in gewinnender Art Lieder von Mahler und Schubert. Alfred Hoehn erwies sich als berufener Liszt-Spieler und erweckte große Hoffnungen. Walther Günther-Braun, Wilhelm Fenten und Joachim Kromer teilten sich in die Solopartien des Parsifal-Aktes. — Selma Kurz begeisterte in einem Konzerte des Philharmonischen Vereins alle Hörer durch ihre herrliche Stimme und ihre phänomenale Gesangkunst. — Ein prächtiges Zusammenspiel boten Carl Friedberg und L. von Zwegberg in einem Sonatenabend. Die Pianistin Else Drumm dürfte auch auswärts bald schöne Erfolge erringen; ihre Technik ist bedeutend, ihre Gestaltungskunst hervorragend. Der junge Geiger Hans Bassermann erledigte in eminent künstlerischer und temperamentvoller Art ein sehr umfangreiches Programm; er ist auf dem besten Wege, ein solider Künstler für klassische Musik zu werden. Einen durchschlagenden Erfolg errang das „Mannheimer Trio“ (Hugo Birkigt, Carl Müller und Willy Rehberg) mit seinem zweiten Abend.

K. Eschmann

MOSKAU: Die Philharmoniker haben mit Willem Mengelberg am Dirigentenpult und dem Geiger A. Casadesus als Solisten ihre Veranstaltungen beschlossen und dürfen mit Stolz auf das Geleistete zurückschauen. — S. Wassilenko war in seiner 6. Sonntagsmatinee in historischer Reihenfolge bei Grieg und Bizet angelangt; R. von Böcke (Solist) spielte mit herrlichem Ton Dvořáks Cello-Konzert. Die 7. Vorführung war Dargomyschski (anlässlich seines hundertsten Geburtstages) gewidmet. Für sein letztes Konzert hatte Wassilenko Werke von Tschaiowsky gewählt. — Die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft hatte zum Dirigenten des 6. Konzerts Bruno Walter, der mit seiner hochstehenden Dirigentenkunst die Zuhörerschaft berauschte (Beethovens Achte, Isolde's Liebestod, Till Eulenspiegel). Joan Manén entfaltete seine Geigerkunst in einem Mozart'schen Violinkonzert und in Tartini's Variationen. Das 7. Konzert brachte Bach und Mozart unter Em. Kuper; solistisch wirkten W. Landowska (Bach) und A. Neschedanowa (Arie aus der „Entführung“). — Das 6. Kussewitzki-Konzert dirigierte Arthur Bodanzki, der hier Mahlers Siebente einführte. Henri Marteau spielte stillvoll Beethovens Violinkonzert. Im nächsten Konzert spielte Kreisler Elgars Violinkonzert mit wahrhaft bezaubernder Kunst. Das Hauptinteresse der Orchestervorführung bildeten Fragmente aus dem Ballet „Petruschka“ von Stravinski, einem begabten Tondichter der Richtung Rimsky-Korssakows. Im letzten Konzert führte Kussewitzki Wagnersche Werke vor, u. a. die Senta-Ballade (Frau Andreewa-Akimowa) und Bruchstücke aus „Parsifal“ mit den tüchtigen Sängern W. Lipetzki, N. Speranski, A. Mozschuchin. Der Chor von J. Suchow zeichnete sich durch Reinheit und Präzision aus. — Aus den verdienstlichen Sonntags-Matineen Kussewitzki's (ständiger Leiter A. Orlow, ein ausgezeichnete Musiker) sind zu verzeichnen: „Les

fantômes“, Symphonische Dichtung von A. Jurasowski, einem jungen Tonsetzer der Richtung Rimsky-Korssakows, und eine „Trias von Präludien“ für großes Orchester von L. Saminski, ein breit angelegtes Werk. — Die Vorführungen des Petersburger Streichquartetts gewährten einen künstlerischen Hochgenuß seltener Art. Auf diesem Gebiet ist auch der Verein zur Förderung der Kammermusik (Präsident Eugen Gunst) mit Erfolg tätig. Drei Uraufführungen sind daselbst zu verzeichnen: eine Ballade für Klavier und Cello von Gnessin, von moderner Haltung; eine zweisätzige, breit ausgeführte Klavier-Sonate von Eugen Gunst, die in der künstlerischen Wiedergabe durch Al. Goldenweiser lebhaft interessierte; ein Quartett von Al. Borchmann, ein sorgfältig gearbeitetes Werk von starker Erfindungskraft. — Die „Beethoven-Studie“ (D. Schor) erweiterte ihre Tätigkeit, indem Vorlesungen und Vorführungen von Quartetten, Liedern, Trios usw. stattfinden. Frau Olenin-d'Alheim hat in der „Maison du Lied“ Glucks „Orpheus“ mit Klavierbegleitung (Eugen Boguslawski) unter Mitwirkung von Schülern und in moderner Inszenierung vorgeführt. — Von Einzelkonzerten sind in erster Linie 12 Klavierabende des vergötterten Josef Hofmann zu verzeichnen. Kubelik trat erfolgreich mit zwei Vorführungen auf. Kreisler berauschte mit seiner edlen Kunst. W. Landowska konzertierte gemeinsam mit Frau Neschedanowa (Clavecinvorführungen und alte französische Lieder). — M. Shenjowski bot Vorzügliches an ihrem Liederabend.

E. von Tidebühl

MÜNCHEN: Emanuel Móor, dessen Violinkonzert man bisweilen hört, veranstaltete einen ganzen Kompositionsabend, aus dessen überlangem Programm aber kaum etwas stärkeren Eindruck machte. Am annehmbarsten waren noch die von Richard Rettich gespielten Violinwerke (Rhapsodie op. 84, zwei Sätze aus der Suite op. 73, Prélude op. 123, alles mit Orchester), passabel auch einiges aus den von der jungen Brasilianerin Guiomar Novaes interpretierten Klavierkompositionen (Klavierstück mit Orchester op. 113, zwei Skizzen, Intermezzo g-moll) und etwa noch das Konzertstück für chromatische Harfe mit Orchester, in dem Pierre Bertheaume aus Paris das Soloinstrument vorführte, ganz unmöglich aber die Orchesterstücke (Improvisationen op. 63, Chant héroïque op. 132). Kaum sehr viel erfreulicher war die zugleich richtige und präventiöse Symphonie No. 3 in F-dur des Polen Emil Mlynarski, die Henri Verbrughen mit dem Konzertvereins-Orchester machte. Ein Abonnement-Konzert, das Ferdinand Löwe dem Säkulargedächtnis Richard Wagners widmete, brachte u. a. die bekannten Fragmente aus dem 3. Akte des „Parsifal“ mit Felix von Kraus, M. Roemer und N. Geisse-Winkel als Solisten. Siegfried, der Sohn des Meisters, dirigierte eigene Werke und Werke seines Vaters, von Berta Morena und den Herren Scheidhauer und Benett Challis solistisch unterstützt. Er wurde persönlich sehr gefeiert. Das Programm des 7. Akademiekonzertes unter Bruno Walter war rein klassisch (Haydn, Mozart, Beethoven). Hermann Zilcher gab mit seinem Neuen Orchesterverein neben einer Symphonie in

d-moll von Friedemann Bach und Schumanns „Ouvertüre, Scherzo und Finale“ die Kleine Suite von Debussy. Eine Solokantate: „Ariadne auf Naxos“ von Haydn, die Hetta v. Schmidt unter Paul Prill im Volkssymphoniekonzert sang, verdient als „aktuelle“ Kuriosität eine Erwähnung. Von zwei Klavier-Violinsonaten, deren Bekanntheit man der begabten jungen Geigerin Katharina Bosch verdankte, ist die in fis-moll, op. 47 von Julius Weismann sehr viel wertvoller als die in D-dur, op. 29 von R. v. Mojsisovics. In jener spielte den Klavierpart der Komponist, in dieser Hedwig Schöhl. Eine glanzvoll aus dem Alltag des Konzertbetriebs sich heraushebende Veranstaltung war der Pfitzner-Abend, den Mientje Lauprecht-van Lammen mit dem Komponisten gab. Dagegen gefiel die Barthesche Madrigal-Vereinigung bei ihrem diesmaligen Auftreten nicht mehr so ganz bedingungslos wie in früheren Jahren. Die Deutsche Vereinigung für alte Musik (Dr. Bodenstein, mitwirkend Elfriede Schunck, Emil Wagner und Christian Döbereiner) machte Werke von Dietrich Buxtehude, G. M. Monn, J. M. Leclair und Ph. E. Bach lebendig. Aus einem Kammermusik-Abend der „Böhmen“ ist das hübsche Streichtrio (für zwei Violinen und Bratsche) von Dvořák zu nennen. Mit dem Violoncellisten Lennart von Zweyberg konzertierte Karl Friedberg, mit dem zweiten Konzertmeister unseres Hoforchesters Karl Wolf die Pianistin Emma Martin. Das Pariser Capet-Quartett spielte Beethoven, Ossip Gabrilowitsch, vom Konzertvereins-Orchester unter Leonid Kreutzer begleitet, die beiden Klavierkonzerte von Brahms, die Organistin Meta Karin Mendelssohn. Auf zwei Klavieren ließen sich die Schwestern Gertrud und Hilda Viëtor hören. Sonst sind von Pianisten zu nennen Wilhelm Backhaus (Beethoven), Frederic Lamond (Beethoven, Schumann, Brahms) und Sandra Droucker (g-moll Konzert von Saint-Saëns), von Geigern Georg Knauer, Emil Telmányi (technisch bemerkenswert), Herma Studeny und Erika Rauscher. Robert Kothe, der Sänger zur Laute, hat an seiner die Viola da gamba spielenden Gattin Fanny eine anmutige Partnerin. Unter den Sängerinnen ragte Charles Cahier weit hervor. Eine phänomenale, noch nicht fertig gebildete Tenorstimme hat Adalbert Ebner. Weiterhin verdienen von Sängern und Sängerinnen eine Erwähnung Otto Schwendy, J. Neudörffer-Opitz, Berta Morena, Ilona K. Durigo, Margarete Cloß, Inah Galli (u. a. Lieder von B. Sekles), Elsa Gregory.

Rudolf Louis

STRASSBURG: Das 8. Abonnementskonzert brachte eine Tondichtung „In der Tatra“ von Vitezslav Novak, nach dem modernen Schema gemacht, eine prächtige Interpretation von Schumanns „Frühlingssymphonie“ durch Pfitzner, als Solisten die immer noch großartige Teresa Carreño (Tschairowsky-Konzert) und einen mäßigen Tenorbariton Gürtler, der Stücke von Berlioz und Strauß mit Orchester sang. Im 9. gelangte Bruchts „Odysseus“, nicht gerade das reifste Werk des sonst in vieler Beziehung sympathischen Komponisten, zur Aufführung (Dirigent München); die Soli sangen Frl. Damm (noch nicht ganz konzertreif), Frl. v. Skopnik (kein Oratorienalt), H. Gerharts

(unzulänglich) und als bester Nicola Geisse-Winkel. Das 10. und letzte Konzert schloß mit Beethovens „Siebenter“, deren Finale man heutzutage nicht hören kann, wie ich es mir denke, und enthielt daneben eine weichliche Hymne von Tommasini, einen dramatischen Prolog von August Scharrer, ein etwas akademisches, aber gut gemachtes Tonstück, sowie Dvořáks gehaltvolles Cellokonzert, von Casals prachtvoll gespielt. — Im 1. Volkskonzert hörte man u. a. eine wenig bedeutende Symphonie d-moll von Robert Volkmann und das Griegsche Klavierkonzert (Frau v. Manoff-Kameke). — Im Tonkünstlerverein fand Beethovens Septett eine schöne Wiedergabe; unangenehm überraschte das Brüsseler Quartett durch das höchst kratzige Spiel eines etwas ungleichen Tschaiowsky-Quartetts (am besten Scherzo und Adagio); besser gelangte Beethovens F-dur Quartett (aus op. 59) zur Wiedergabe. Die städtischen Kammermusik-Soireen schlossen mit einem recht konventionellen Programm. — Zu erwähnen sind noch einige Solo-Abende: Friedberg und v. Zweyberg hatten mit drei Cellosanaten von Brahms und Beethoven mehr künstlerischen als materiellen Erfolg; Mientje van Lammen gab einen Pfützner-Liederabend mit dem Komponisten am Klavier, neben manchem Herben eine Anzahl wunderschöner Blüten seiner Lyrik vorführend. Fr. Gerhold von hier zeigte in einer Reihe moderner, nicht durchweg dankbarer Lieder (u. a. von Scheinflug) einen gut gebildeten, in der Höhe etwas scharfen Sopran; sehr beifällige Beurteilung fand der Liederabend der hiesigen Altistin Frau Altmann-Kuntz, die neben einer Anzahl neuerer Lieder (u. a. van Eyken, Kaun) die Corneliusschen Brautlieder mit vielem Erfolg vortrug, ebenso die Liedergaben der auch im Konzertsaal vortrefflichen dramatischen Sängerin Frau Mahlendorff. Im Männergesangsverein erfreute Franz v. Egenieff durch schönen Sang; der Lautensängerin Marianne Geyer, die mit ziemlich dünner Stimme nicht sonderlich gewählte Lieder etwas variétemäßig zum besten gab, konnte ich keinen besonderen Geschmack abgewinnen.

Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Der Zyklus der Abonnementskonzerte der Hofkapelle ist glanzvoll abgeschlossen worden. In den vier letzten, unter Leitung von Max Schillings und Erich Band stehenden Konzerten wurde noch eine Fülle von Wertvollem an Altem und Neuem geboten. Neben stark belebten Aufführungen der Zweiten und Fünften Symphonie und des Violinkonzertes (Carl Flesch) von Beethoven, des Klavierkonzertes in d-moll von Brahms (Elly Ney), von drei Sätzen aus „Romeo und Julia“ von Berlioz und der „Tannhäuser“-Ouvertüre mit dem anschließenden Pariser Bacchanale von Wagner, Richard Strauß' „Also sprach Zarathustra“, der „Kindertotenlieder“ von Mahler (Paula Schick-Nauth) erschienen als Novitäten die „Sinfonia espansiva“ von Carl Nielsen, die symphonische Burleske „Max und Moritz“ von Gustav Mraczek und der symphonische Festprolog op. 52 von Josef Krug-Waldsee. Drei weit auseinandergehende Richtungen symphonischen Schaffens repräsentieren diese drei neuen Werke. Eine kraftvolle, eigenständige, nordisch-herbe, tief in

die Wunder der Romantik untertauchende phantasiereiche Natur und eine meisterlich sicher gestaltende Persönlichkeit sprechen aus der in Deutschland hier zum ersten Male aufgeführten Symphonie des Leiters der Kopenhagener Oper Carl Nielsen. Die männlich gerade Art und der Reichtum an tiefen orchestralen Klangstimmungen, der noch im Adagiosatz durch Einmischung von zwei ganz rein ohne Worte mitwirkende Singstimmen erhöht wird, gibt dieser Musik eine starke und nachhaltige Wirkung. Gustav Mraczek hat mit dem großen modernen symphonischen Apparat Buschs köstliche Schnurren nachmachen wollen und ist dabei, wie Max und Moritz, in einen zäh-klebrigen Klangteig gefallen. Krug-Waldsee gibt in seinem symphonischen Festprolog klangfrohe, gesunde und prächtig wirkende Musik. — An großen Chorkonzerten sind zu nennen: eine künstlerisch schön ausgereifte Aufführung der c-moll Messe von Mozart durch den Verein für klassische Kirchenmusik unter Leitung von Erich Band und die Aufführung von Händels „Jephta“ in der wirksamen Neugestaltung von Hermann Stephani durch den Neuen Singverein unter Leitung von Ernst H. Seyffardt. — Das Wendling-Quartett mit pianistischer Unterstützung von Johanna Klinckerfuß, die „Böhmen“ und das „Neue Trio“ (Angelo Kessissoglu, Gregor von Akimoff und Peter Donndorf) gaben vollwertige, mit großem Beifall aufgenommene Kammermusik-Abende. — Die Freunde von Klavier-, Violin-, Violoncell- und Liederabenden hatten reichlich Gelegenheit, sich an Gutem, Vorzüglichem und ganz Bedeutendem zu erlaben. Sie scheuten oft nur vor der Überfülle des Gebotenen zurück und ließen die Gelegenheit mit leerem Saal oft vorübergehen. Besonders die Pianisten unternahmen einen großen Eroberungsturm auf das Stuttgarter Publikum. Als Sieger, die, wenn auch nicht mit großer materieller Beute, so doch mit schönem künstlerischen Triumph wieder abzogen, nennen wir Walter Georgii, Friedrich Wilhelm Keitel, Edwin Fischer, Telemaque Lambrino, Wilhelm Backhaus, die Schwestern Gertrud und Hilde Viëtor, Therese Pott. Eindrucksvolle Liederabende gaben Ludwig Wüllner, Helge Lindberg, Maria Benk, Maria Philippi, Johanna Dietz (Max Schillings-Abend), Charlotte Herpen (unter Mitwirkung des jugendlichen, stark begabten Violinisten Eddy Brown), die scheidenden und stürmisch gefeierten Mitglieder der Hofoper Julius Neudörffer und Emil und Katharina Holm, Hilda Saldern. Karl Friedberg und Lennart von Zweyberg veranstalteten einen genußreichen Klavier-Cello-Sonatenabend. Fritz Kreisler und Walter Schulze-Priska ernteten große Violinerfolge, und zwei Cellistinnen, Beatrice Harrison und Elisabeth Bokmayer, zeigten sich als künstlerisch reich begabte und technisch hochstehende Beherrscherinnen ihres Instrumentes. Kostbarste alte vokale Schätze enthielten ein Bach-Kantatenabend des Württembergischen Bach-Vereins unter Leitung des neu ernannten Professor Adolf Benzinger und die Barthsche Madrigalvereinigung in drei mit starker Teilnahme und lebhaftem Beifall aufgenommenen Volkskonzerten des Goethe-Bundes.

Oscar Schröter

WIESBADEN: Die Königliche Theaterkapelle hatte unter Mannstädt's Leitung in einem Wagner-Vereins-Konzert mit Glucks „Iphigenien“-Ouvertüre und Wagners „Siegfried“-Idyll namhaften Erfolg; sehr schön gelang auch die Orchesterpartie in den „Fünf Gedichten“ Wagners, die Frau Leffler-Burckard mit starker Empfindungsgewalt meisterte. Im letzten Theaterkonzert war das Hauptstück: Szenen des zweiten und dritten Akts aus „Parsifal“, die sich so eindrucksvoll als möglich gestalteten; außerdem spielte Mannstädt mit feinem Stilgefühl das Solo der Beethovenschen „Chor-Phantasie.“ — Im Kurhaus war im 10. Konzert Karl Friedberg der Held des Abends. Für Schumann (a-moll Konzert) und Brahms (Klaviersoli) darf er als Muster-Interpret gelten; doch erwies er sich auch als entschieden begabter Dirigent und brachte (an Stelle des verhinderten Carl Schuricht) den Tragödien-„Prolog“ von Max Reger zur Vorführung: die vielfach verschlungenen Gedankenpfade des groß (und leider auch sehr lang) angelegten Werkes wußte er mit überraschendem Geschick zu entwirren

und klarzulegen. Reger lag ihm anscheinend besser als Haydn, dessen erste D-dur Symphonie er ein bißchen obenhin nahm. Im 11. Konzert feierte dann Arrigo Serato mit Bachs E-dur Violin-Konzert neue Triumphe. — In den nun abgeschlossenen Konzerten des „Vereins der Künstler und Kunstfreunde“ durften wir uns zuletzt noch an Else Gipsers fantasievollem Klavierspiel und Marie-Louise Debogis' exotisch angehauchten Liedervorträgen erfreuen. — Guten Erfolg hatten auch in diesem Winter die Kammermusik-Aufführungen des „Lindner-Quartetts“; ein neues Streichquartett von C. Trillhase (Wiesbaden) empfahl sich durch Natürlichkeit der Erfindung und ansprechende Schlichtheit der Empfindung. Eine prächtige Chor-Novität brachte der „Männergesangsverein“ (unter Mannstädt) mit der Ballade „Hagen“ von M. Neumann. Im gleichen Konzert trat der Düsseldorfer Konzertmeister H. Burkhardt mit verschiedenen Violin-vorträgen in sympathischer Weise hervor.

Prof. Otto Dorn

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Der Studie Oscar Bies über Carl Maria von Weber geben wir zwei Abbildungen mit: ein Porträt des Meisters, nach einer englischen Lithographie vom Jahre 1826, und das Faksimile des Theaterzettels der Uraufführung des „Oberon“ (Covent-Garden in London, 12. April 1826).

Dank dem lebenswürdigen Entgegenkommen des Antiquariats Leo Liepmannssohn in Berlin sind wir in der Lage, einige Prachtstücke aus der vor einigen Tagen zur Versteigerung gelangten kostbaren Sammlung von Musikautographen — wir haben den Katalog im vorigen Heft angezeigt — in Faksimile heute unseren Lesern vorzulegen. In dem Originalmanuskript des Wohltemperierten Klaviers von Joh. Seb. Bach, erster Teil, enthaltend 24 Präludien und 24 Fugen, sind die Fugen 6—24 und die Präludien 7—24 (zusammen 62 Seiten) von Bach eigenhändig geschrieben. Das Bachsche Autograph beginnt mit der d-moll Fuge (No. 6). Der Titel lautet in Bachs Handschrift: „XXIV Praeludia aus allen 12. Dur und moll Tönen vors Clavier von Joh. Seb. Bach Dir. Mus. Leipzig“; das übrige ist von fremder Hand ergänzt. Das Autograph, sagt Philipp Spitta, ist nicht vollständig, gleichwohl ist nichts davon verloren gegangen; Bach hat in diesem Falle gar nicht mehr geschrieben. Dies beweist die vor der d-moll Fuge freigelassene Seite. Er fing bei dieser Fuge an zu schreiben, vermutlich, weil er ein vollständiges Exemplar, von dem er abschreiben konnte, nicht gerade zur Hand hatte. Diese Handschrift des Wohltemperierten Klaviers war wahrscheinlich das Handexemplar Philipp Emanuels, der es mit sich nahm, als er im Jahre 1735 das elterliche Haus verließ. Es gelangte später in den Besitz von H. G. Nägeli, der es im Jahre 1802 anscheinend von Anna Caroline Philippine Bach in Hamburg, der damals noch lebenden Tochter Philipp Emanuels, die einen Handel mit den von ihrem Vater nachgelassenen Musikalien betrieb, erhalten hat.

Ein außerordentlich seltenes Stück ist auch das Fragment aus der französischen Partitur von Glucks „Orpheus und Euridice“ mit eigenhändigen Verbesserungen des Meisters. Unser Faksimile gibt die Anfangstakte der berühmten Arie „J'ai perdu mon Euridice, j'ai perdu tout mon bonheur“ wieder.

Zur Erinnerung an Joseph Lanner, den Vater der Wiener Tanzmusik, dessen Todestag sich am 14. April zum siebzigsten Mal jährt, veröffentlichen wir sein Porträt nach einer Lithographie von C. Brandt.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CARL MARIA VON WEBER
 Nach einer englischen Lithographie von 1826



UoM

Theatre Royal, Covent-Garden,
This present WEDNESDAY, April 12, 1826.

With music by Mr. Weber, the famous Director and his orchestra.
The OVERTURE and the whole of the MUSIC composed by
CARL MARIA VON WEBER,
Will be given at this Evening by the Orchestra.

The following is a list of the names of the persons who have been granted patents by the United States Patent Office during the month of January, 1908:

Fairies.
Queen, King of the Fairies, Mr. C. L. BROWN. Folk, Miss B. CAVELL.
Thames, Master of the Fairies, Mr. SMITH.

Franks,
 Outburges, *Army of the Potomac*, No. **AUSTIN**,
 See Black, of *Barbours*, *Duke of Lancaster*, No. **BRADMAN**.

[illegible]

Tunisiens.
 Ahmed, Fath el-Fath, No. COUPPE,
 Ahmed, a Cousin, No. MOURILLON, Rue No. TAYNET,
 Babou, Wya el-Boussouf, Rue LAUF,
 Babou, a Cousin, Rue No. WILLER,
 Babou, Babou, Rue No. el-Boussouf, Rue No. TAYNET, Rue No. WILLER.

Order of the Society
OBERON'S BOWER.

Distant View of Bagdad, and the ... Country on the Banks of the Tigris.

GRAND BANQUETING CHAMBER of HAROUN.

PORT OF ASCALON.

HAVING met the ROCKS of a DESOLATE ISLAND.

Perforated Cavern on the Beach.

With the OCEAN—in a STORM—a CALM—by SUNSET—
Twilight—Starlight—and Moonlight.

Hall and Gallery in Almanzor's Palace. W. G. Smith

GOLDEN SALOON in the KIOSK of ROSHANA.
The Palace and Gardens by Nanshih.
CH. of the HAREN.

HALL of ARMS in the Palace of Charlemagne. Page 10
The Opera is published, & may be had to the Theatre, & at Messrs. Hatch & Clark, 29, Tottenham-street, Covent-garden.

THE SCAPE-GOAT.

Gold Earrings, Mr. BLANCHARD, Charles, Mr. COOPER;
 Imitation Pearls, Mr. W. FARREN, Robin, Mr. MEADOWS;
 No. 1 Mugs, Mrs. JONES, Walter, Miss A. JONES
 W. REYNOLDS, Printer, 2 Duane St., Cor. Canal.



XII 13

Insigne XXIV

Praeludia
und Fugen.

1^{te} Fug. 24.
2^{te} Fug. 24.

altes 12. Der und neue Cönn.

und Cönn

us
Joh. Seb. Bach
Dir. Prof. i. Leipzig

JOHANN SEBASTIAN BACH
TITELBLATT DES WOHLTEMPERIERTEN KLAVIERS I. THEIL



XII

13

Fuga B. a 3.



JOHANN SEBASTIAN BACH
EINE SEITE AUS DEM WOHLTEMPERIERTEN KLAVIER I. TEIL

U of M



CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK
 ARIE AUS „ORPHEUS UND EURIDICE“



JOSEPH LANNER
† 14. April 1843
Lithographie von C. Brandt



U of M

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 14 · ZWEITES APRIL-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Nur der Komponist drang wahrhaft in die Geheimnisse der Harmonie ein, der durch sie auf das Gemüt des Menschen zu wirken vermag; ihm sind die Zahlenproportionen, die dem Grammatiker ohne Genius nur tote, starre Rechenexempel bleiben, magische Präparate, denen er eine Zauberwelt entsteigen läßt.

E. T. A. Hoffmann

INHALT DES 2. APRIL-HEFTES

RUDOLF RÉTI: 27 Paragraphen über das musikalische Einzelphänomen mit einem Erklärungsversuch zeitgenössischer, „moderner“ Harmonik

JULIUS KAPP: Franz Liszt über Chopin. Ein unbekannter Aufsatz Liszts

HERMANN WETZEL: Der I. Internationale musikpädagogische Kongreß in Berlin (26.—30. März)

REVUE DER REVUEEN: Aus Tageszeitungen (Fortsetzung)

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:
Max Burkhardt, Arno Nadel, William Behrend, Max Steinitzer, Hjalmar Ariberg, Egon von Komorzynski, Jenő Kerntner, Emil Thilo, Wilhelm Altmann, Alfred Schütz, F. A. Geißler

KRITIK (Oper und Konzert): Antwerpen, Basel, Berlin, Breslau, Dortmund, Dresden, Elberfeld, Essen, Genua, Heidelberg, Kassel, Köln, Kopenhagen, Leipzig, London, Luzern, München, New York, Paris, Prag, St. Petersburg, Schwerin, Weimar, Wien

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Chopin, Aquarell von Maria Wodzinska (1836); Chopin nach einer Zeichnung von Eugène Delacroix; Chopin-Denkmal von Fromont-Meurice im Park Monceau in Paris; Autograph der Polonaise in f-moll von Chopin; Jugendporträt von Hans Richter; Porträt von Erich J. Wolf

NAMEN- UND SACHREGISTER ZUM 46. QUARTALSBAND

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrsbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costalat & Co., Paris

27 PARAGRAPHEN ÜBER DAS MUSIKALISCHE EINZELPHÄNOMEN MIT EINEM ERKLÄRUNGS- VERSUCH ZEITGENÖSSISCHER, „MODERNER“ HARMONIK

VON DR. RUDOLF RÉTI IN WIEN

Vorbemerkung

Musikalische Komposition ist jene Tätigkeit, die bestimmte akustische Vorgänge setzt, wonach das Objekt dieser Tätigkeit ebenfalls so genannt wird. Akustische Vorgänge verlaufen raumlos allein in der Zeit. Man kann demgemäß untersuchen: einmal die akustische Erscheinung eines Zeitpunktes (die sogenannte Vertikale), zweitens die Zusammenhänge und Prinzipien, die sich bei einer zeitlichen Aufeinanderfolge mehrerer akustischer Einzelercheinungen ergeben (die Horizontale).

§ 1.

Der akustische Eindruck eines Zeitmomentes¹⁾ heißt Schall. Der akustische Eindruck, den regelmäßige Schwingungen eines elastischen Körpers hervorbringen, heißt Ton. Den Eindruck, den mehrere Töne gleichzeitig hervorrufen, nenne ich Klang. Jener Schall, der weder ein (Einzel)ton, noch ein Klang ist, heißt Geräusch. Da die Geräusche bisher in der Komposition nur sozusagen nebenher verwendet wurden und von einer auch nur andeutungsweisen Theorie derselben daher noch keine Rede sein kann, werden wir uns in unseren Untersuchungen vorläufig nur auf Klänge beschränken.

§ 2.

Beim Ton kann unterschieden werden: die Schnelligkeit der ihn erzeugenden Schwingungen: sie registriert das Ohr als Tonhöhe; die verschiedene Weite der Schwingungen: empfunden als Tonstärke; schließlich die Verschiedenheit des Materials (Instrumentes), das in Schwingung versetzt wird: empfunden als sogen. Klangfarbe des Tones. Die Tonhöhe galt wenigstens bisher stets als das Wichtigste am Begriff Ton. Man hat sie gleichsam als sein Wesen, Tonstärke und Klangfarbe dagegen nur als seine Eigenschaften betrachtet. Die musikalischen Ausdrucksprinzipien entwickelten sich überdies vielenteils ohne Rücksicht auf die Stärke und Farbe. Ich meine daher vorläufig auch, wenn ich von Tönen rede, nur ideale Töne, bloße Tonhöhen, ohne Tonstärke, ohne Klangfarbe.

¹⁾ Da akustische Eindrücke nur durch Schwingungen, also durch Aufeinanderfolgen entstehen können, ist es, genau genommen, unrichtig, vom Eindruck eines Zeitmomentes resp. überhaupt von einer Vertikallinie zu sprechen. Für unsere Betrachtung aber genügt es, jene Zeit als Zeitmoment aufzufassen, während deren der Eindruck sich nicht verändert.

§ 3.

Solange die Vertikale nur aus einem Tone besteht, kann naturgemäß noch keinerlei Theorie einsetzen, da ja (rein in vertikalem Sinn begriffen) keine verschiedene Wertung möglich ist. Sobald sie aber aus mindestens zwei Tönen besteht, treten bereits Umstände ein, die eine Verschiedenheit der Wertung ermöglichen. Ein Ton habe die Schwingungszahl n ; so können wir die Töne, die sich mit ihm zu einem Zweiklange vereinigen können, in folgende Reihen gruppieren:

I. $n : 2n, 3n, 4n, 5n$ usw.

II. $n : \frac{n}{2}, \frac{n}{3}, \frac{n}{4},$ usw.

III.a) $n : \frac{2n}{2}, \frac{3n}{2}, \frac{4n}{n}$ usw.

b) $n : \frac{2n}{3}, \frac{3n}{3}, \frac{4n}{3}$ usw.

usw. usw.

IV. kämen irrationale Zahlen an die Reihe.

Die Reihe II können wir streichen, da ihre Fälle bereits in der Reihe I untersucht werden (kommt es doch nicht auf absolute Tonhöhe an). Reihe IV kommt selbstverständlich auch nicht in Betracht, da das Ohr auf so feine Differenzierungen heute nicht reagiert.

§ 4.

Die Töne der Reihe I heißen die Obertöne¹⁾ des Tones n . Wir

¹⁾ Ich wollte hier mit Absicht von den Obertönen als Bestandteilen eines Einzeltons nichts wissen, nicht weil ich etwa ihre Existenz leugne — ich habe mir darüber wenig Gedanken gemacht —, sondern weil man mit der Tatsache, daß neben einem Tone stets noch andere mit erklingen, meines Erachtens gar nichts beweist. Mir fehlt hier der Raum, darüber ausführlich zu werden, und so möchte ich nur bemerken: Wenn die Obertöne wirklich (ohne eine zweite Saite, die auf sie gestimmt ist, ohne Teilung der Saite durch den Finger usw.) existent bei jedem Einzeltone mitklingen, was ich ja für plausibel halte, so sind trotz Allem diese Erscheinung und die Konsonanz dieser Töne zwei Phänomene, die als zwei Wirkungen einer Ursache (nämlich eben der vielfachen Schwingungszahl) aufzufassen sind, nicht aber die zweite Erscheinung Wirkung der ersten. Es ist jedoch nicht unwichtig, diese Dinge von einer mystischen oder zumindest unklar verwischenden Darstellungsweise zu befreien. Wäre dies immer der Fall gewesen, so hätte Riemann nie von den famosen Untertönen zu phantasieren begonnen. Ich habe ferner manchmal gelesen, daß auch die sogenannte Klangfarbe auf die verschiedene Zahl und Stärke mitklingender Obertöne zurückzuführen sei. Ob das vielleicht zum Teil richtig ist, weiß ich nicht; auf was die Verschiedenheiten der Klangfarbe aber größtenteils und der Hauptsache nach beruhen, weiß ich: nämlich auf der mannigfachen Fülle stets mitklingender Nebengeräusche, die Ansatz und Erzeugung von Tönen bei jedem Material (Anschlag der Taste, des Hammers an der Klaviersaite, des Bogens an der Violinsaite, Klirren des Blechs bei den Blasinstrumenten usw.) hervorbringt.

setzen spezielle Töne ein: dann heiße $n = C$, $2n = c$, $3n = g$, $4n = c'$, $5n = e'$ usw. die bekannte Reihe, und wir finden die Klangeindrücke wertend: der Klang Cc , der theoretisch die erste Beziehung darstellt, bildet auch klanglich die innigste Zusammengehörigkeit. Je weiter wir in der Reihe hinaufgehen, desto schärfer kehren die Einzeltöne ihre Individualität hervor. Das Ohr hört diese Verschiedenheit der Klänge, für welche die Bezeichnungen konsonierend und dissonierend üblich sind. So ist es also Grundtatsache: der Klang: Ton + 1. Oberton, Ton + 2. Oberton, + 3. Oberton usw. schreitet von vollkommenster Konsonanz zu weniger vollkommener, schließlich zu immer schärferer Dissonanz vor. Dies soll gleich im Detail untersucht werden; vorher nur einige Worte über die bekannte Natur des 1. Obertons.

§ 5.

Der Eindruck dieses Klanges ist nämlich so vollkommene Konsonanz, daß man sich gewöhnte oder veranlaßt sah, den 1. Oberton gar nicht als neuen, eigenen gegenüber dem Ausgangston anzusehen, sondern nur als sozusagen höhere Erscheinungsform des letzteren. Man spricht dann davon, ein Ton werde in seine Oktave „versetzt“, hinauf oder hinunter, über eine, zwei oder mehrere Oktaven und empfindet — auf was es ankommt — die Intervallbedeutung gegenüber einem als Maßstab fungierenden 3. Ton nicht verändert. Daraus ergibt sich ferner für uns, daß man die Darstellung der übrigen Obertöne zu engeren, sozusagen handlicheren Lagen zusammenziehen kann. So gilt dann die Quint als Darstellung des 3., die Terz als Darstellung des 5. Obertons usw. Der 9. Oberton dagegen wird nur bis zur None, nicht zur Sekund zusammengezogen (warum, wird später gezeigt).

§ 6.

Für die Zweistimmigkeiten fanden wir also den Satz: Die Klänge bilden eine den Obertönen folgende Reihe von vollkommenster Konsonanz zu immer stärkerer Dissonanz. Befragen wir darüber die geltende Theorie. Sie registriert: Oktav, Quint und Terz sind Konsonanzen, alles andere Dissonanzen;¹⁾ unter den ersteren unterscheidet man überdies Oktav und Quint als vollkommene von der Terz als unvollkommener Konsonanz. Diese Klassifizierung verdolmetscht sicher nicht treffend das, was das Ohr heute hört. Ursprünglich war sie allerdings wahrscheinlich richtig, wie uns die leider sehr mangelhaft erhaltene musikalische Frühliteratur zeigt. Denn Oktav und Quint waren in der Tat schon sehr früh durchaus Konsonanzen, die Terz dagegen nur halb und halb, ihr fehlte nämlich das letzte Charakteristikon starker Konsonanzhaftigkeit, nämlich die Anfangs- und Schluß-

¹⁾ Ich bitte diesen Satz vorläufig so hinzunehmen; das Fehlende wird im Verlaufe der Untersuchung natürlich ergänzt.

fähigkeit. Der Ausdruck „unvollkommen“ ist also überaus treffend. Unter den übrigen Dissonanzen vermochte das Ohr aber wahrscheinlich damals noch nicht sonderliche Unterschiede zu empfinden. Betrachten wir dagegen die Zeit unserer Klassiker auf diese Dinge hin. Die Terz ist nun längst vollkommene Konsonanz geworden, und unter den Dissonanzen machen unsere Klassiker wohl gewaltige Unterschiede der Anwendung: je entfernter der Oberton, desto schärfer die Dissonanz. Speziell die Sept dagegen und, allerdings in weit geringerem Maße, auch die None haben nunmehr, die None beiläufig, die Sept wohl ganz genau, jene Stellung im Musikempfinden erlangt, die seinerzeit die Terz innehatte. Die Sept zumal ist doch, wie ein Blick auf unsere klassische Literatur zeigt, allorten und an den harmlosesten Stellen anzutreffen, und gar in den Werken der Spätklassiker, der sogenannten Romantiker, dürfte sich kaum ein Fall auffinden lassen, der die Sept als das zeigt, was sie seinerzeit war, als scharf wirken sollendes, als ein Mittel, das nur unter ganz besonderer Vorsicht zu gebrauchen, zu ertragen ist; sie wird vielmehr gewöhnlich als Konsonanz gebraucht, der nur Eines abgeht: die Anfangs- und Schlußfähigkeit. Erstere fehlt ihr allerdings nurmehr bei den Frühklassikern; angeblich ist Beethovens Erste Symphonie der erste Fall eines Einsatzes mit der Sept. Von da ab ist solches bald gewöhnlich, und gar bei den Romantikern ist ein Einsetzen selbst mit der None nichts Seltenes mehr.

Hieran reiht sich schließlich die neueste Musikbewegung. Diese nimmt der Sept auch das letzte Dissonanzcharakteristikon, die Schlußfähigkeit.

§ 7.

Hier setzt ein interessantes Problem ein. Denn da wird entgegengehalten: es sei wahr, daß die Terz auch eine gewisse Zeit benötigte, um sich als vollkommene Konsonanz durchzusetzen. Daraus könne nun aber keineswegs auf ein Analogon bei der Sept geschlossen werden. Vielmehr sei auffällig, daß die Terz zu einer Zeit, da die Musikentwicklung viel langsamer vor sich ging, so verhältnismäßig rasch als Vollkonsonanz sich durchrang, während die Sept im Drang einer viele Jahrhunderte währenden, in höchstem Schwung stehenden Musikübung unserer größten Genies ihre eigentliche Dissonanzhaftigkeit noch nicht völlig aufgab: woraus zu schließen sei, daß jenes erst allmähliche Durchsetzen der Terz als Vollkonsonanz lediglich dem damaligen Frühstadium der Musik anzurechnen sei; während der bis heute dauernde Zustand der Septschlußunfähigkeit beweise: daß die Sept eben wahrhaft und für immer die Grenze bilde zwischen Konsonanz und Dissonanz; welche Tatsache also wohl auf einem ewigen und nur von den Neuen sinn- und musikwidrigerweise umgestoßenen Naturgesetz beruhen müsse. Das meint offenbar auch ungefähr Heinrich Schenker, wenn er den famosen, für seine Theorien grundlegenden

Satz aufstellt: „Es ist zwar seltsam, unerklärlich und geheimnisvoll, aber dennoch so, daß der fünfte Oberton die Grenze bildet für die von der Natur dem Ohre verliehene Aufnahmefähigkeit.“

Also müßte von neuer Seite vielmehr irgendeine Ursache nachgewiesen werden, der zufolge die Sept so viel länger als die Terz den letzten Rest ihrer Dissonanzhaftigkeit nicht aufgab. Nun, die Tatsachen, die hier in Betracht kommen, sind ja allbekannt, und es bleibt uns nur übrig, auf ihre Rolle in diesem Falle hinzuweisen.

§ 8.

Man versetze sich einmal in jene früheste Zeit, da die Terz noch als ziemlich dissonierend empfunden wurde. Damals mußte sich die Folge ergeben: entweder man entschloß sich zu ihrem Gebrauch oder nicht. Ein Drittes gab es nicht. Dagegen die Sept. Hier war die Möglichkeit gegeben, ein heute allbekanntes kunsttechnisches Verfahren auszubilden, demzufolge die Dissonanz zwar angewendet wurde, aber nur unter solch ganz genau vorgeschriebenen, vorsichtigen Umständen, daß ein gut Teil ihrer scharfen Wirkung verloren ging. Ich meine die Technik der sogenannten Vorbereitung und Auflösung der Dissonanz. Es ist nicht meine Aufgabe, diese sehr bekannte Kunstgewohnheit hier etwa ausführlich zu schildern. Jeder, der sie kennt, wird aber Folgendes einsehen. Ein Intervall, das diesem Verfahren unterworfen werden soll, erfordert eng benachbarte Intervalle, die konsonierender sind als es selbst. Das sind bei der Sept die Oktav und Sext (die Konsonanz der Sext wird noch erörtert). Der Terz dagegen fehlen solche Nachbarn, weshalb es bei ihr aus räumlichen, sozusagen geometrischen Gründen unmöglich ist, ein derartiges Verfahren anzuwenden. (Was man konnte, hat man ohnehin getan. Mit dem Intervall nicht einzusetzen und nicht zu schließen, ist nichts anderes, als eine großzügige Vorbereitung und Auflösung.) Dieser Unterschied aber war von entscheidender Wirkung. Für die Terz war, nachdem sie einmal eingeführt war, Richter, ob sie Konsonanz oder Dissonanz sei, lediglich das Gehör. Und dieses gewöhnt sich gar schnell. Die Sept aber trat unter Erscheinungsformen auf, die dem unempfindlichsten Ohre, das sich an den Klang als solchen längst gewöhnt haben mochte, stets gleichsam laut zuriefen: „Hier hast du es mit einer Dissonanz zu tun.“ So etwas überhört sich nicht mehr so leicht, und erst, wenn nach längerer Zeit Vorbereitung und Auflösung immer freiere Formen annehmen, um schließlich ganz wegzufallen: dann ist die Sept erst an dem Punkte angelangt, wo die Terz beginnen konnte.

§ 9.

Ehe wir zur Zusammenfassung der Zweistimmigkeiten schreiten, ist noch Folgendes zu erledigen. Während die Beziehung des zweiten Ober-

tons eine so nahe ist, daß der vierte als zweiter des zweiten empfunden wird, ist dies schon beim dritten absolut nicht mehr der Fall. Der dritte des dritten, des fünften, siebenten usw. wird als selbständige neue Beziehung, also in unserer Registrierung als neunter, fünfzehnter usw. empfunden, weshalb auch die Brüche (Reihe III in § 3) keinerlei Bedeutung haben, und so bleibt als einzige Vertikalbeziehung zwischen zwei Tönen

§ 10.

die Beziehung eines Tones zu seinen Obertönen, wobei sich als Wertung bildend die Tatsache zeigt, daß verschiedene Klangeindrücke bei nahen und bei fernen Obertönen entstehen. Den ersten Eindruck nennt man konsonierend, den zweiten dissonierend. Damit will aber nur ein relatives Verhältnis ausgedrückt sein, wie etwa in der Sprache mit den Worten „groß“ und „klein“. Denn ob man nun einen ästhetischen Mißgriff darin erblickt, die Intervalle über die Sept hinaus schlußbildend zu verwenden oder nicht: für jedes hörende Ohr gibt es doch heute Unterschiede schon der alten Konsonanzen, vor allem aber gewaltige Unterschiede in der großen Zahl von Intervallen, welche die alte Theorie samt und sonders in den einen Topf der Dissonanz warf. Es ist daher für jede musikalische „Parteirichtung“ richtiger zu klassifizieren, z. B. statt: die Sept ist Dissonanz — die Sept ist dissonierender als etwa Quint, konsonierender als z. B. übermäßige Quart. Wer hinzufügen will, daß sie für ihn schlußunfähig sei, dem bleibt dies unbenommen.

§ 11.

Für die nun zur Untersuchung gelangenden Mehrstimmigkeiten sei vorweg bemerkt, daß das Prinzip der Konsonanz und Dissonanz hier nicht mehr wie bei den Zweistimmigkeiten das einzig Denkbare ist. Ich werde aber des Zusammenhangs halber sämtliche Mehrstimmigkeiten zuerst nach diesem Prinzip allein abhandeln. Besteht die Vertikale also fürs erste aus drei Tönen, so lassen sich drei Akkorde zeigen, welche das Prinzip der Konsonanz möglichst vollkommen darstellen. Es sind dies (der Über-

sicht halber auf gleichem tiefsten Ton dargestellt) die Akkorde: $\begin{matrix} G & G & d \\ E & Es & G \\ C, & C, & C \end{matrix}$

Der erste Akkord ist die Darstellung jenes Klangs, dessen Töne möglichste Konsonanz haben in bezug auf den tiefsten Ton; beim zweiten Akkord möglichste Konsonanz in bezug auf den höchsten, beim dritten in bezug auf den mittleren Ton. Die Intervalle, die nebstbei in diesen Akkorden auftreten, sind: beim ersten eine sogenannte kleine Terz, beim zweiten auch eine kleine Terz, beim dritten eine None, also lauter ziemlich dissonierende, die None noch das wenigst Dissonierende von ihnen. Die Stellung, die diese Akkorde aber in der praktischen Musik wenigstens

der verfloßenen Zeit erlangten, richtete sich nach einem Prinzip, das wir erst bei Untersuchung der horizontalen Phänomene in seinem vollen Wesen erörtern können, und das wir hier nur sozusagen zusammenhangslos anführen können. Dieses Prinzip nämlich für die praktische Musikübung lautete: Konsonanz und Dissonanz eines Vertikalklangs werden immer nur in bezug auf den (wirklich oder nur theoretisch vorhandenen) tiefsten Ton gewertet.

§ 12.

Demzufolge war es selbstverständlich der erste unserer drei Akkorde, der sogenannte Durdreiklang, welcher allein als dreistimmiger Ausdruck vollster Konsonanz zuerst Geltung erlangte. Es gibt in diesem Sinne auch nur eine Vierstimmigkeit, welche das Prinzip der Konsonanz möglichst vollkommen darstellt, nämlich den (sogenannten Dominant) Septakkord; darauf folgt als konsonierende Fünfstimmigkeit der Nonakkord usw., ganz analog dem über die Zweistimmigkeiten Gesagten. Ich nenne die ganze Gruppe dieser Akkorde den Obertonbau. Bezüglich desselben ist noch Folgendes zu erörtern. Die Töne, die wir heute in der Musik verwenden, entsprechen den Obertönen nicht genau, da bekanntlich die sogenannte ausgeglichene Temperatur eingeführt ist. Nichtsdestoweniger gibt sich, wie wir wissen, das Ohr mit den vorhandenen Tonhöhen zufrieden (das ist richtig, nicht vielleicht, daß das Ohr den Unterschied nicht hört), faßt den heutigen Akkord C E G z. B. als das auf, was er vorstellen will, nämlich als möglichst konsonierende Dreistimmigkeit. Der nächste Oberton entspricht nun aber dem Ton B überhaupt nicht mehr. Aber auch hier läßt das Ohr das B, weil es eben keinen entsprechenderen Ton heute gibt, als Darstellung der nächsten Konsonanz gelten, wie ja die praktische Musik beweist.¹⁾

§ 13.

Es gab also im Wesen nur einen einzigen Fall konsonierender Mehrstimmigkeit, die Obertongruppe (praktisch als vollkommen konsonierend empfunden sogar nur im Dreiklang). Das ist sicher kein Übermaß von Möglichkeiten. Diese werden geschaffen durch zwei weitere Phänomene, nämlich durch das Prinzip der „konsonierenden Dissonanz“, wie ich es nennen möchte, und zweitens durch das Umkehrungsprinzip.

¹⁾ Ich habe schon einmal den Schenkerschen Satz darüber zitiert. Gewiß hört das Ohr den Unterschied zwischen B und dem wahren Oberton; aber es kann sich ja nicht helfen, es hat doch nichts Besseres. Ich frage Herrn Schenker: er lasse sich durch Blasinstrumente, die den reinen Oberton blasen können, ein kleines Stückchen vorspielen, das, geeignet gewählt, das B nur in der Obertonbedeutung enthält. Jetzt frage ich — und auf das käme es an, nicht darauf, ob er den Unterschied im anderen Falle hört —: Wird er für diese Musik andere Gesetze aufstellen als für die praktisch geltende?

§ 14.

Es existierten seit altersher aus monophoner Zeit horizontale Schemen, in denen sich die Gesänge bewegten (die späteren Kirchentonarten). Eine der gebräuchlichsten hatte an dritter Stelle einen Ton, der zum tiefsten Ton eine um einen Halbton erniedrigte Terz, die sogenannte kleine Terz aufwies. Man konnte daher für die Vertikale diesen Klang versuchen, zumal das Ohr aus der Horizontalen her, in welcher sich ein dem folgenden ähnlicher Prozeß seinerseits in frühester, einer Untersuchung unzugänglicher Zeit wahrscheinlich ohne alle Theorie instinkartig abgespielt hatte, an ihn gewöhnt war. Dabei ist zu beachten: auch hier verhält sich die Sache so wie bei der großen Terz. Man konnte sich zur Verwendung dieser Dissonanz entschließen oder nicht. Ein Drittes, ein vorsichtiges bedingungsweises Anwenden, d. h. also eine Vorbereitung und Auflösung und damit ein Gebrauchen als eigentliche regelrechte Dissonanz, konnte es bei der kleinen Terz, die zwischen Quart und Sekund liegt, ebenso wenig geben wie bei der großen. (Eine chromatische Auflösung etwa der kleinen Terz in die große lag natürlich bei festgegebenen Horizontalschemen außerhalb aller Vorstellung.) Folglich ist die kleine Terz nicht im Ausmaß, aber in der Methode dasselbe, was die große Terz war: eine scharf klingende Konsonanz oder, anders ausgedrückt, eine konsonierend gebrauchte Dissonanz. Der Unterschied liegt eben nur im Ausmaß, darin, daß die große in Wahrheit viel, viel konsonierender ist als die kleine, was ja auch empfunden wurde. Noch Bach (!) empfindet die kleine Terz häufig als schlußunfähig. Noch zwei Umstände treten hinzu, die erst wohl die kleine Terz völlig zur Konsonanz wandeln halfen; nämlich ihr Auftreten in der Dreistimmigkeit. Erstens ist ja doch der Klang C Es G jene zweite Anwendung des konsonantischen Prinzips auf die Mehrstimmigkeit (§ 11) allerdings in bezug auf den höchsten Ton, und so wurde nicht gewertet. Aber gehört wurde das doch auch, und das half die Dissonanz, die jener Klang infolge seiner Wertung in bezug auf den tiefsten Ton war, erträglich machen.¹⁾ Zweitens ist ja diese Dissonanz ein Intervall, das allerdings in ganz anderer Bedeutung (gleichsam notgedrungen) konso-

¹⁾ Man verwechsle obige Auffassung nicht mit der Riemanns. Erstens erklärt Riemann die Konsonanz in bezug auf den höchsten Ton als tatsächliche Natur des klassischen Molldreiklangs (nicht bloß als ehemalige Mithilfe ihn erträglich zu machen), eine Ungeheuerlichkeit, die, wie Schenker richtig, aber sehr milde bemerkt, doch so sehr dem Stufengang der Meister widerspricht. Zweitens ist es mir gottlob! nie eingefallen, von Untertönen zu reden. Im Klang C Es G sind also Es und C nicht etwa die „Untertöne“ von G, sondern umgekehrt: G ist erster (in Betracht kommender) Oberton des C und zweiter des Es, also in bezug auf G die möglichst konsonierende Dreistimmigkeit. Übrigens möchte ich hier noch bemerken, daß ich mit der Ansicht, die kleine Terz sei eigentlich Dissonanz, heute nicht mehr allein stehe. Wieder einmal Schenker meint wohl dasselbe, wenn er sagt, der Molldreiklang sei ein künst-

nierend wirkt. In dem für die Praxis eigentlichen Grundklang aller dreistimmigen Konsonanz, im Durdreiklang nämlich, ist ja die kleine Terz notwendig, sozusagen, ob man will oder nicht, als mitauftretender Bestandteil enthalten. Zwar ist sie im Molldreiklang eben etwas ganz anderes, aber auch dieser Umstand half wahrscheinlich, sich an sie in konsonierendem Sinne zu gewöhnen.

§ 15.

Die anderen entsprechenden Fälle können wir nunmehr rasch abhandeln. Es tangiert natürlich die (relative) Konsonanz des Septakkordes viel weniger, als dies beim Durdreiklang durch Veränderung der Terz in die kleine der Fall ist, wenn die Sept als das weit weniger empfindliche Intervall verändert wird. In Betracht kommt also beim speziellen Klang C E G B das H statt des B, die sogenannte große Sept statt der kleinen. Dabei hilft hier der Umstand, daß das B selbst nur der Idee zuliebe vom Ohr als Surrogat des Obertons akzeptiert wird, daß der eigentliche Oberton vielmehr zwischen B und H, allerdings näher zu B, liegt. Eine Art Vorzug vor B liegt sogar darin, daß im Vierklang C E G H die „Mitintervalle“ konsonierender sind als im kleinen Septakkord. (Dort reine Quint und große Terz, hier verminderte Quint und kleine Terz.) Infolge der Wertung in bezug auf den tiefsten Ton ist aber natürlich trotzdem der große Septakkord die dissonierendere Erscheinung. Die None und die folgenden Obertöne sind naturgemäß noch weit weniger empfindlich, und so ist auf Klänge wie C E G B Des, C E G H Dis, eventuell auch C E G H Des (seltener!, warum wird bald gezeigt) das eben Gesagte nur entsprechend anzuwenden.

§ 16.

Das nächste Phänomen, die sogenannte Klangumkehrung, ist ja allgemein geläufig. C E G (c) ist z. B. die eigentliche konsonierende Klangerscheinung; so wird auch der Teilklang E G c statt des vollständigen Klanges gebraucht werden können, und es wird diese Teilerscheinung vom Ohr akzeptiert werden erstens als Konsonanz und zweitens als Vertreter gerade der betreffenden Vollkonsonanz im horizontalen Zusammenhange. Man wertet also in bezug auf einen ideellen, wie man oft sagt, gedachten tiefsten Ton, und so ein Hören bereichert doch zumindest scheinbar die Zahl der möglichen Konsonanzen. Allerdings, es muß diese Auffassung nicht statthaben. Wertet man auch hier den Klang in bezug auf den wirklich vorhandenen tiefsten Ton, so ist er eben tatsächlich eine Dissonanz.

liches Produkt im Gegensatze zum Durdreiklang, dem natürlichen. Den klaren Ausspruch, daß die Mollterz Dissonanz sei, fand ich in einem Aufsatz des Herrn Dr. Walter Klein in der Zeitschrift „Der Merker“.

Für eine Zeit, in der, wie noch erörtert wird, Dissonanzen nur verstanden, ertragen werden als Trübungen, als Veränderungen bestimmter Konsonanzen kann jener Klang E G c aufgefaßt (und demgemäß aufgelöst) werden als getrübtes E G H (eine einfachste naheliegendste Deutung, aber auch andere sind möglich).

§ 17.

In diesem Sinne sind alle Umkehrungen zu behandeln, ein Gedanke, der ja bereits in dem bekannten Lehrbuch von Thuille, allerdings mehr für Spezialfälle, ausgesprochen wurde. Die weitere Konsequenz aber, daß nämlich unsere ganze Intervallehre ein purer Unsinn, eine krasse Unwahrheit den Tatsachen gegenüber ist, hat zwar Heinrich Schenker bereits erkannt. Was er aber dafür setzen will, dürfte wohl, wenngleich ich es erst in horizontalem Zusammenhange widerlegen kann, in seiner Kompliziertheit wenig befriedigen, und doch sind die Tatsachen so einfach: betrachtet man die Zweistimmigkeiten rein in bezug auf das eigene Verhältnis der tatsächlich vorhandenen Töne zueinander, so ist die Oktav die vollkommenste Konsonanz, die Quint die nächst vollkommene, dann die Terz usw. Von den Dissonanzen können einige in bereits angeführter Weise als sozusagen scharf klingende Konsonanzen statt einer naheliegenden Konsonanz gebraucht werden, wie vor allem die kleine Terz neben der großen, Moll statt Dur. Wahrhaft vollkommen konsonierend wirken dagegen viele dissonierende Zweistimmigkeiten in bezug auf einen gedachten dritten Ergänzungston.

§ 18.

Einige Beispiele.

1. Die kleine Sext (Ec) ist eine Dissonanz. Wird sie aber gleichzeitig mit einem wirklich erklingenden oder, wie der horizontale Zusammenhang ergibt, theoretisch angenommenen C gebracht, so ist sie Konsonanz.

2. Die kleine Terz ist eine Dissonanz, aber jene, die als sogenannte Mollterz konsonierende Wirkung tun soll. Oder sie ist wahrhaftige Konsonanz als Bestandteil des Durdreiklangs in bezug auf den vorhandenen oder zu ergänzenden Grundton.

3. Die Quart, über die so viel geschrieben wird. Da hieß es, sie ist als Umkehrung der Quint eine Konsonanz. Und doch hörte man sie in einer ihrer häufigsten Anwendungsformen, nämlich in dem in der Kadenz auftretenden Quartsextakkord der ersten Stufe¹⁾ oder in ihrer zweistimmigen Anwendung als Dissonanz, und man kam lange nicht aus dem Dilemma heraus, obwohl man so nahe am Richtigen vorbeigefahren

¹⁾ Das hat Arnold Schönberg sehr schön in seiner Harmonielehre ausgeführt, wie der Sextakkord meist in Bezug auf den gedachten Grundton (also als Konsonanz), der Quartsextakkord dagegen in Bezug auf den wirklich vorhandenen Grundton aufgefaßt wird.

war. Hätte man auf jenes „als Umkehrung“ von allem Anfang an mehr Nachdruck gelegt, so wäre nie ein Zweifel entstanden. Als Umkehrung der Quint, d. h. als Bestandteil eines gedachten Klangs mit dem oberen Ton des Intervalls als Grundton, ist die Quart Konsonanz, als Eigenintervall dagegen Dissonanz.

4. Darum wird auch die Darstellung des 9. Obertons (§ 5) nicht zur Sekund zusammengezogen, weil die Sekund gern als das aufgefaßt wird, worin sie meistens auftritt, als Teilklang des sogenannten Sekund-

a
akkordes fis (f).
d
c

§ 19.

Ehe wir zu neuen Dingen schreiten, müssen wir noch von einem wesentlichen Prinzip, in dem sich die Musikpraxis kundgab, sprechen. Der Anfang aller Musikübung war naturgemäß monophon. Als im frühmittelalterlichen Kirchengesang unsere Polyphonie sich bildete, war es eine bestimmte Form, in der allein zuerst die Mehrstimmigkeit in Erscheinung trat: die Konsonanz. Das heißt: die Mehrstimmigkeit, die zuerst an und für sich als etwas Dissonierendes, Außerordentliches empfunden wurde, wird daher auch anfangs nur in ihrer möglichst milden Form getragen, d. i. als Konsonanz (zuerst Oktaven-, dann Quinten-, schließlich Terzenparallelen, Gegenbewegung usw. usw.). Aber auch zu einer Zeit, wo die Zwei-, Drei- und Mehrstimmigkeit bereits eben entwickelt war, galt die Konsonanz noch als die zumindest prinzipielle Form der Mehrstimmigkeit und die Dissonanz ließ man sich, wie wir schon einmal erwähnten, nur bieten: als Trübung der Konsonanz, praktisch immer einer bestimmten Konsonanz, von der sie ausgehen und zu der sie zurückkehren mußte. Dies galt prinzipiell bis in unsere Zeit, und es sind für diese Erscheinungen die bekannten Bezeichnungen des Durchgangs, des Vorhaltes, der Vorausnahme, der Wechselnote usw. üblich geworden, Dinge, die allerdings in der Praxis fluktuierend in einander übergehen und nicht so scharf getrennt werden können wie im „Büchel“. Geändert hat sich im Laufe der Zeit nur: die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanz nimmt immer freiere Formen an, erstere kann bald häufig überhaupt wegfallen, ferner ist es bald üblich und „gestattet“, im Auflösungsklang gleichzeitig eine neue Dissonanz eintreten zu lassen. Schließlich, und wohl das folgenreichste: es hat sich die Zeitdauer geändert, genauer verlängert, die das jeweilige ästhetische Gefühl der Dissonanz erlaubte; ja ein gut Teil der ganzen formalen musikgeschichtlichen Entwicklung seit dem frühen Kirchengesang bis auf unsere Tage deckt sich mit der Geschichte dieses Verlängerungsprozesses. Diesen konnten wir freilich hier nur erwähnen, eine ausführ-

liche diesbezügliche Erörterung muß ja erst dem Horizontalteil vorbehalten bleiben.¹⁾

§ 20.

Das Verhältnis der Konsonanz und Dissonanz ist die einzige Beziehung, nach der Zweistimmigkeiten, aber nicht mehr die einzige, nach der Mehrstimmigkeiten gewertet werden können.

Schon bei abstraktem Nachdenken ergibt sich Folgendes. Ein mehrstimmiger Klang, dessen Intervalle zwischen den einzelnen Tönen von gleicher Größe sind, unterscheidet sich doch wohl, wenn man so sagen darf, auf den ersten Blick, ganz ohne Rücksicht auf die etwaige Konsonanz oder Dissonanz des betreffenden Intervalls von anderen Klängen. Schönberg spricht bereits in seiner Harmonielehre von einem speziellen dieser Klänge, nämlich vom Quartenakkord. Ich möchte für diese Komplexe den Namen „Bau“ vorschlagen, und spreche also von einem Quartenbau, Quintenbau usw. Von einem Terzenbau, und dieser ist etwas anderes als der Komplex Grundton plus Obertöne, den ich lieber Obertonbau nenne. All diesen Akkorden wohnt aber eine ganz eminente Regelmäßigkeit inne, die, wenn sie auch nicht Konsonanz genannt werden, dennoch zu einem dieser verwandten Ausdrucksmittel geeignet sein kann.

§ 21.

Einem etwaigen Mißverständnis muß ich nun aber sofort begegnen. Ich sage nämlich keineswegs, daß etwa für solche Klänge die Konsonanz oder Dissonanz des charakteristischen Intervalls nicht in Betracht kommt. Ein Bau der stärksten Konsonanz, der Quint z. B., ist natürlich etwas viel Konsonierenderes als ein Sept- oder Nonenbau (ganz abgesehen davon, daß er überdies anfangs mit dem Obertonbau bei weggelassenen Tönen zusammenfällt). Doch auch der (große) Terzenbau wirkt noch weit konsonierender als Dissonanzkomplexe.

Übrigens war dieses Phänomen in Einzelfällen schon der bisherigen Musikübung keineswegs fremd. Daß der sogenannte verminderte Septakkord (meist horizontal gebraucht als Teilerscheinung des Nonakkordes bei ausgelassenem Grundton) eine verminderte Sept statt der der Obertonreihe entsprechenden kleinen aufweist, anders ausgedrückt, daß — vom horizontalen Standpunkt aus klassifiziert — der Septakkord der siebenten Stufe in Moll bedeutend öfter auftritt als der in Dur, hat seinen Grund darin, daß die Folge der kleinen Terzen durch eine aufgesetzte große unangenehm gestört wird. (Auch das fast ständige Fehlen des Urgrundtons dürfte auf diese Ursache mindestens manchmal mit zurückzuführen sein.) Heute sind

¹⁾ Über die sogenannten alterierten Klänge habe ich nichts Spezielles zu sagen. Sie sind normale Dissonanzen im Sinne des obigen Paragraphen, welche, weil sie oft vorkamen, mit eigenen Namen belegt wurden.

diese Klänge namentlich bei Debussy bereits zu einem normalen Ausdrucksmittel geworden.

§ 22.

Außer diesem Phänomen finde ich kein weiteres originales Wertungsprinzip für Vertikalklänge, solange wir an die heute zu Gebote stehenden Töne denken. Sekundär ergibt sich jedoch aus den bisherigen Beziehungen eine neue Erscheinung, die ich mit dem Namen des Kontraktionsprinzips bezeichnen möchte.

Töne nämlich, die zueinander in erster Linie Oberton-, dann aber auch Intervallbauverhältnis haben, können vom Ohre auch dann zu einer Art Einheit zusammengezogen werden, wenn sie nicht als selbständige Klänge auftreten, sondern in einer Mehrstimmigkeit sozusagen vergraben liegen.

§ 23.

Wirkungen dieses Gesetzes sind ja längst in Geltung. Die ganze alte Dissonanzpraxis hat ja in ihm ihren Grund. Daß z. B. in dem Klang C-E-G-des das des als fremde Note gehört wird, ist ja keineswegs so ganz selbstverständlich, vielmehr nur deshalb der Fall, weil die anderen Töne, als zu einer Obertongruppe gehörend, vom Ohre instinktiv zusammengezogen werden (worauf das Konsonanzbedürfnis der früheren Zeit prompt die „Auflösung“, die melodische Überführung des dissonierenden Tons in einen Oberton vornahm). Aber es steht, worauf ich schon jetzt hinweisen möchte, gegebenenfalls die Möglichkeit offen, das Ohr zu bestimmen, die Zusammenziehung in anderm Sinne vorzunehmen, z. B. E-G-Des wird als Einheit aufgefaßt, demgegenüber das C, der fremde Ton, in das B aufgelöst wird.

§ 24.

Auf einer intensiveren, weitergehenden Anwendung dieses Prinzips nun, als es bisher geschah, mag ein Großteil jener Klangerscheinungen beruhen, die heute, schon rein vertikal genommen, als gesetz- und sinnlos so vehement zurückgewiesen werden. Es wird nämlich, wenn dieses Prinzip erst bis in seine letzten Konsequenzen vom Ohre wird verfolgt werden können, dem Hörer gewissermaßen zur zweiten Natur werden, je nach Sinn und Verlangen der betreffenden Kompositionsstelle (konsonierende) Töne zu vollkommener Klangeinheit zusammenzuziehen, so daß: die betreffende kontraktionsfähige Tongruppe (immer vertikal gedacht!) nicht mehr als real polyphones Gebilde, sondern als gleichsam — ich weiß keine passendere Benennung — „vielstimmig dargestellter Einzelton“ empfunden wird. Und es können fortan reale Polyphonieen so zur Erscheinung gebracht werden, daß einer oder mehrere ihrer Einzeltöne ihrerseits vielstimmig zur Darstellung kommen.

§ 25.

Ich muß hier in gleicher Weise wie beim Intervallbau gegen eine etwaige Mißdeutung des Gesagten Verwahrung einlegen: auch hier wollte natürlich keineswegs gesagt werden, daß eine einfache Mehrstimmigkeit nicht etwa viel konsonierender sei als derselbe Klang mit mehrstimmig ausgeführten Einzeltönen. Im Gegenteil. Der innerste Zweck all dieser Dinge ist es, die verhältnismäßig armselige Zahl der Klänge, welche bisher die Möglichkeit von vollkommenster Konsonanz bis zu stärkster Dissonanz darstellten, um eine schier unerschöpfliche Fülle zu bereichern, und ich will nunmehr sozusagen systemlos nur in kurzen Schlagworten ein paar der Richtungslinien andeuten, nach denen dieses Prinzip ausgebeutet werden kann.

1. Der „vielstimmig auszuführende Einzelton“ braucht nicht gerade in dem Sinn dargestellt zu werden, daß er als Grundton eines Dreiklangs, resp. überhaupt des Obertonbaus gilt. Er kann vielmehr als Sextakkord, als Terzquartakkord usw., ja auch als Intervallbauklang über oder unter dem betreffenden Ton auftreten.

2. Die Mehrdeutigkeit der möglichen Auffassungen (siehe § 23 Schluß) ist hier noch viel reicher, was, wie alle Mehrdeutigkeit, für die Technik der Fortführung einer Kompositionsstelle sehr wichtig ist.

3. Ein besonderes pikantes Detail, das mir speziell auffiel: es kann ein (etwa später auftretendes) sogenanntes musikalisches Motiv, also eine Horizontalfolge, die z. B. aus dem Wechsel zweier Harmonieen besteht, durch einen (vorher auftretenden, eventuell das Stück eröffnenden) Vertikalklang, der mittels polyphoner Ausweitung eines Einzeltons diese beiden Harmonieen enthält (beispielsweise Dreiklang der ersten Stufe einer Tonart plus Neapolitanischer Sext) vorbereitet, angedeutet werden.

4. Allgemeine Grundsätze.

Die Vertikalklänge können nunmehr nach dem Prinzip der Konsonanz und Dissonanz (worunter ich im weitesten Sinne künftig auch Intervallbau verstehe) folgendermaßen ungefähr gruppiert werden, und zwar von vollkommenster Konsonanz zu immer schärferer Dissonanz schreitend.

a) Die Obertongruppe (darin als vollkommenste Konsonanz der Dreiklang, dann der Septakkord usw.).

b) Diese Akkorde mit vielstimmiger Darstellung eines oder

c) mehrerer seiner Einzeltöne.

Dabei ist jedoch zu beachten: ein Klang: Ton plus entfernten Obertönen, also eine scharfe einfache Dissonanz, wird natürlich weit dissonierender erscheinen als eine starke Konsonanz mit „gefärbtem“ Einzelton. Auch kommt es darauf an, ob die Töne der Färbung erstens zu ihrem Ton stark oder weniger stark konsonieren, und ob sie zweitens zu den anderen realen Akkordtönen stark oder weniger stark dissonieren.

Immer können statt konsonierender auch Intervallbaukräfte wirken.

Die Lage der einzelnen Akkordtöne und die Bedeutung, die ihnen im Motivspiel der horizontalen Linie zukommt, spielt natürlich für die Frage, ob und in welchem Sinn das Kontraktionsgesetz in jedem einzelnen Falle Kraft hat im Ohre zu wirken, eine große Rolle.

§ 26.

Ich glaube, es wird, wenn die letzten Paragraphen zu unvermittelt über manchen Leser gekommen sein mögen, vieles klarer werden, wenn wir nun das Gesagte an einem lebendigen Beispiel kurz illustrieren.



Was hier steht, sind die ersten vier Takte aus Arnold Schönbergs neuen (momentan noch ungedruckten) Klavierstücken (op. 19).

Also der Reihe nach. Der erste Vertikalklang ist ein zerlegt dargestellter Nonenakkord über a (mit Mollterz und horizontalem Wechsel von kleiner und großer Sept), also Konsonanz; über das dis gelangen wir zur nächsten Harmonie einer Dissonanz, nämlich der ersten Umkehrung eines Undezimakkordes über H (h dis fis a cis e) mit einem Vorhalt in Bezug auf das fis (der schulmäßigen Orthographie nach, auf die Schönberg keinerlei Gewicht legt, müßte eis, nicht f geschrieben sein). Der Vorhalt löst sich alsbald in das fis auf, und inzwischen wird die Harmonie reicher entwickelt, indem einer ihrer Einzeltöne sich „viestimmig ausbreitet“, nämlich das e zum Sextakkord e g c; was aber recht mild klingt, da einmal der Sextakkord

doch an und für sich eine starke Konsonanz ist, und zweitens einer seiner Töne ein ohnehin quasi vorher weggelassener Harmonieton ist (c kleine Non statt cis), überdies auch Intervallbau (Quartenbau mit dem f) entsteht.

Wenn man horizontal „analysiert“, nennt man die bisherige Gruppe Motiv. Es folgt nun das zweite Motiv, also das Gegenstück, die Antwort des ersten oder was sonst für Bezeichnungen da üblich sind, worüber ich mich jetzt nicht auslassen will. Nun ist es hochinteressant, daß diese horizontal analoge Gruppe auch ein vertikales Analogon zur vorigen darstellt. Da ist nämlich zuerst wieder eine Konsonanz, ein Septakkord über b, der wieder über einen kleinen melodischen Bogen (das b a) sich zu einer Dissonanz wendet, nämlich zu einem großen Septakkord über g mit von oben vorgehaltenem h (vorgehalten durch das c). Der Vorhalt wird aufgelöst (eine Oktave tiefer), gleichzeitig bringt die (hier führende) Oberstimme einen einzelnen dissonierenden Ton, das dis. Nun beachte man, wie sich hier alles gegenseitig ergänzt oder begründet. Die melodische Linie mußte ins dis schreiten, ganz um ihrer selbst willen; eben der Melodik der ganzen Stelle nach kann es nur dis und nicht etwa d heißen, und doch, wie ausgezeichnet paßt das jetzt dazu, daß das Motiv hier nicht wie das erstemal mit sich selbst schließt, sondern daß bereits von hier aus das nächstfolgende dritte sich entwickelt, gleichsam, als ob eben hier keine Ruhe zu finden gewesen wäre wie das erstemal. (Anders ausgedrückt: das erstemal hat sich die Dissonanz in eine Konsonanz aufgelöst, die Sache ist erledigt; hier dagegen hat sich die Dissonanz in eine neue Dissonanz [eine Konsonanz mit gleichzeitig eintretendem dissonierenden Ton] gewendet.) Nunmehr wird im horizontalen Fluß die letzte Harmonie noch einmal angedeutet, bis der Gleitzug der Linie bei einem neuen Ton haltmacht, dem b, das wieder mit dem eben dissonierenden Ton, dem dis (es) konsoniert. Die gewollte Harmonie wird nun erst deutlich bekanntgegeben, ein Septakkord über c mit Mollterz. Und nach einiger Zeit (!) — dadurch klingt die Sache auch milder — wird der oberste Ton b selbst vielstimmig gebracht, nämlich nach einigen sehr schnell und leise vorüberhuschenden Durchgangstönen tritt oben ein a auf, die große Sept von b und die folgenden Noten d f beweisen, daß wirklich die Obertonreihe über b gemeint war.

Es ist also folgende Harmonie:

(a)
(f)
(d)
b
g oder ges
c

Die eingeklammerten Noten sind der Septakkord über b. Zu Beginn der folgenden hier nicht mehr abgedruckten Gruppe wird übrigens die Dissonanz

des oberen Septakkordes in die Töne ges es „aufgelöst“, also in die Töne der unteren, wenn man will, eigentlichen Harmonie unseres Akkordes.

§ 27.

Da wir in seltener schriftstellerischer Enthaltbarkeit für dies Paragraphenbündel auf eine Einleitung verzichteten, sei uns nun zum Entgelt ein Nachwort gestattet, weil so auch eher der unbefriedigt fragmentarische Eindruck, den dieses Teilwerk bei den meisten Lesern notgedrungen hinterlassen mußte, vielleicht auch manches Mißverständnis beseitigt oder wenigstens gemildert werden dürfte. Diese Blätter also sind der erste kleinere Teil eines Buches, für das ich den Titel beabsichtige: „Kritik der Musiktheorie“. Zu diesem Buche aber gelangte ich — und nun verzeihe man mir eine persönliche Abschweifung — folgendermaßen:

Jung an Jahren und selbst kompositorischer Tätigkeit fürs Leben unrettbar verfallen, konnte ich, meine Erzeugnisse betrachtend, bald wahrnehmen, daß meine Schreibweise ihrer formalen Art nach eine solche ist, wie sie heute mit dem geschmacklosen Schlagwort (geschmacklos wie jedes Schlagwort) der krassesten „Moderne“ oder so ähnlich bezeichnet wird. Ich setze dies nicht her, weil ich das etwa für etwas Außergewöhnliches oder auch nur besonders Interessantes halte. Gibt es doch sicherlich heute bereits an zwanzig und in zehn Jahren wahrscheinlich hundert junge Leute gleichen Falles. Nun steht aber die Sache so. Daß die neue Schreibweise im Moment noch von neunundneunzig von hundert Ohren als etwas Widerliches empfunden wird, etwas Widerliches an sich, gleichgültig, ob ein Genie oder eine Mittelmäßigkeit sich ihrer bedient, konnte mich nicht allzu stark berühren, da ja derlei seit jeher allem Neuen gegenüber in der Musik üblich war. Weit mehr ärgerte mich sozusagen der Umstand, daß in einer Reihe theoretischer Werke, deren in seiner Art ausgezeichnetes, aber darum auch gerade in den Wesenheiten konsequentest irrendes mir das oft zitierte Werk von Heinrich Schenker („Neue musikalische Theorien und Phantasien“) zu sein scheint, daß in diesen Werken mit einem großen Aufwand von Gelehrsamkeit und noch mehr gelehrten Worten der „Beweis“ prangt, daß die Gesetze der bisherigen Musiktheorie, anders ausgedrückt, daß die aus den Werken unserer sogenannten Klassiker abstrahierten Stilgrundsätze in Wahrheit die ewigen, von der Natur gegebenen Gesetze aller Tonkunst, daher auch aller künftigen seien.

Nun war es allerdings mein Ohr, das mich vor allem in einer jeden Zweifel ausschließenden Art über die Unrichtigkeit jener „Beweise“ beruhigte. Dennoch blieb, solange ich keinen verstandesmäßigen Gegenbeweis hatte, ein Rest des Unbehagens in mir zurück. Es ist so, wie wenn einem jemand mittels irgendwelcher mathematischer Spielerei nach-



weist, daß $a = 2a$ ist (es gibt ja bekanntlich solche Scherzaufgaben). Glauben wird man an jenes Resultat gewiß nicht. Solange man aber nicht darauf gekommen ist, wo das Sophisma steckt, ist man geärgert und kommt nicht leicht zur Ruhe. Ich beschloß also, mir jenen kategorischen Behauptungen gegenüber, die mir für alle Zukunft von vornherein den Boden unter den Füßen wegtun wollten, auch verstandesmäßige Beruhigung zu verschaffen, und in dem Sinne schrieb und schreibe ich mein Buch.

Mein Buch, nicht diesen ersten Teil. In diesem ist jener Gegenbeweis höchstens vorläufig gestreift, vorbereitet, keineswegs erbracht. Dafür enthält er aber anderes, was ich einer Veröffentlichung und einer baldigen Veröffentlichung für wert hielt, um prinzipiell gewisse Äußerungen zu raschem, endlichem Schweigen zu bringen.

Ich ging nämlich folgendermaßen an die Arbeit: ich beschloß, nicht von vornherein auf jenen Gegenbeweis loszusteuern, sondern ganz unabhängig für mich selbst die möglichen akustischen Erscheinungen aufs neue durchzudenken und nach ihren verschiedenen Wertungsmöglichkeiten zu ordnen. Da mußten sich ja dann die sogenannten ewigen Gesetze, wenn sie wirklich existierten, ohnehin ergeben. Dabei nahm ich mir ja von vornherein vor, selbstverständlich unter den akustischen Fällen jene ausführlicher zu erörtern, die Grundlage der musikalischen Praxis wurden, die aber, welche sich als unfruchtbar erwiesen, sozusagen nur anzuführen. Dabei hatte ich immerhin viel vor den üblichen Methoden gewonnen. Denn entweder es zeigte sich, daß die musikalische Praxis alle Erscheinungen, die sich irgendeiner Wertung, einer gesetzmäßigen Ordnung einfügen ließen, verwendet hatte (ein Nachweis, der allerdings, weil rein negativ, nicht exakt zu erbringen war, weil ich ja nicht wissen konnte, ob sich mir alle möglichen Fälle auch tatsächlich erweisen würden, ob ich, deutlich gesprochen, die Fähigkeit haben würde, lückenlos zu arbeiten); oder es würde sich ergeben, daß die Praxis nicht alle Möglichkeiten erschöpft habe (das wäre ein positiver Nachweis), und da müßte es sich leicht feststellen lassen, aus welchen Geschmacks-, d. h. willkürlichen oder ewig natürlichen Gründen. Die Ausführung dieser Methode sämtlich von mir auffindbarer Wertungsmöglichkeiten vorläufig in bezug auf das musikalische Momentphänomen, den Vertikalklang, liegt hier vor.

Dabei hatte ich für meine Mathematik bald einen angenehmen Trost. Denn ich merkte, daß sie im Prinzip jene Klänge zutage förderte, welche die praktische Musik aufwies und zwar auch analog der klanglichen Wertung der praktischen Musik. (Die arithmetischen Reihen entsprechen doch offenbar der fortschreitenden Schärfe der Dissonanzen usw.) War dies einmal im Prinzip deutlich der Fall, dann war, dann mußte im Detail einzelner Klangauffassungen sogar dem mathematischen Resultat viel unbedingter zu trauen sein, als der Gehörsauffassung. Denn worin

die Mathematik sich irren kann, worin ihre Unsicherheit liegt, das ist der Weg, das ist das, was der Rechnende für auszurechnen nötig hält, nicht, wenn der Weg richtig ist, das Resultat. Dadurch erhellte sich mir das Klanggebiet so leicht, schnell und vollständig, während die Theoretiker stets auf ihre Gehörsauffassung angewiesen sind, die ja manchmal verblüffend richtig ist, manchmal aber auch nicht, jedenfalls gegenteiligen, wenn auch zuweilen offenbar unsinnigen Behauptungen wehrlos gegenübersteht.

Konnte ich das über theoretische Auffassung der Klänge behaupten, so mußte ich gänzlich anders verfahren, wenn sich eine Differenz zwischen meinen Resultaten und der Musikpraxis in bezug auf Anwendung der Klänge ergab. Da mußte ich stets, wenn meine Rechnung nicht verfehlt war, auf ungezwungene einleuchtende Gründe für jene Abweichung stoßen. (Wie beispielsweise jene Erklärung über den Grenzschnitt zwischen Terz und Sept § 7.) Auch da ergab sich dann, ob jene Gründe zeitlicher oder allgemeiner Natur waren. Auf diese Art habe ich denn ein, wie ich glaube, organisches System für die Vertikalklänge aufgestellt, das in seinem ersten Teile der klassischen Praxis entspricht. Für die zuletzt sich ergebenden Erscheinungen waren allerdings in der klassischen Praxis die Beispiele nicht mehr nachzuweisen, sondern erst in der neuesten zeitgenössischen Literatur. Ehe ich darüber noch ein letztes Wort sage, will ich nur sehr kurz noch Eines geben, nämlich eine bisher noch nirgends gegebene Darstellung dessen, was die herrschende Musik-Theorie über das Vertikalphänomen bietet. Bisher nirgends gegeben, denn diese Gesetze sind nur zum kleinsten Teil wirklich ausgesprochen oder gedruckt zu lesen, meist müssen sie erst aus den Dingen herausgedeutet werden, und dennoch — das ist das Verhängnisvolle — beruht der größte Teil jener „ewigen“ Grundwahrheiten der Musik, jener Regeln und Aufstellungen, die den in abstrakte Formen gegossenen Stil der Klassiker zum immerwährenden Grundsatz aller Musik machen wollen, auf diesen nicht einmal klar ausgesprochenen, weil als selbstverständlicher Voraussetzung angenommenen Gesetzen.

Es sind deren drei. Das erste, man kann sagen wichtigste, führten wir bereits an: daß die Vertikale im Prinzip konsonierend zu sein habe, und daß Dissonanzen nur als Trübungen von Konsonanzen denkbar seien. Das zweite handelt von den Akkorden. Die in der Musik verwendbaren Akkorde entstehen oder findet man, indem man von einem Ton der bekannten Horizontalreihen (Kirchentonarten, Dur- oder Molltonreihen) mit Auslassung immer eines Tones hinaufschreitet, wodurch sich ein Gemisch großer und kleiner Terzen in allen möglichen Kombinationen ergab. Dieses Gesetz ist auch von uns zum Teil erst im Horizontalzusammenhange erörterbar, zum Teil ist es nichts als eine praktische, rein äußerliche Mechanik, einen Teil der üblichen Klänge in ein System zu bringen. Andere außer den so auffindbaren Akkorden sind nur denkbar als Dissonanzabweichungen von

einem derselben (erstes Gesetz). Aber auch die durch die Reihen gewonnenen Akkorde selbst gelten nicht alle etwa als Konsonanzen, sondern ihre Konsonanz richtet sich nach dem dritten Gesetz, und das ist die bekannte Intervallehre, die wir ja samt ihren Mängeln und Widersprüchen in bezug auf die Praxis bereits erörterten. Für jenes erste Gesetz wird auch nicht der Schein eines Beweises versucht, weil es ja eben nicht einmal ausgesprochen wird, sondern als unbewußte, stillschweigende, weil offenbar selbstverständliche Voraussetzung für alle Musik angenommen wird.

Was in betreff all dieser Dinge aber, wenn man der Sache auf den Grund geht, immer allein bewiesen wird, das ist die Tatsache, daß der Durdreiklang (in weiterer Ausdehnung entsprechend der Obertonbau) die — man staune über die Offenbarung — konsonierendste Form des mehrstimmigen Vertikalklangs ist. Hier aber wird eine kleine Wortverwechslung vorgenommen. Statt konsonierendster Klang steht nämlich gewöhnlich zu lesen naturgemäße, und damit wird dann leicht alles mögliche bewiesen. So eine Auffassung steht meines Erachtens nach nun nicht höher, als wollte man sagen: 5 ist etwas Naturgemäße als 27. Doch dies nur beiläufig. Den Gegenbeweis, um den es sich mir für mein Buch handelt, konnte ich ja in diesem ersten Teil nur andeuten, vorbereiten.

Was ich bisher lediglich zeigen wollte und, wie ich glaube, gezeigt habe, war, daß ich an einem Beispiele einer Art, wie es heute noch als Summe sinnlosen Tongestammels von weiten Kreisen nicht nur auf seinen Wert, sondern auf sein künstlerisches Ernstgemeintsein (!) hin angezweifelt wird, eine Logik, eine Gesetzmäßigkeit, vor allem ein Vorhandensein vertikal bestimmt wirkender Beziehungen nachgewiesen habe, die, im Ausmaße verschieden, in der Methode sehr an die Art unserer klassischen Werke erinnern. Dagegen kann mir zweierlei eingewendet werden.

Einmal kann rein der Empfindung des Ohres nach gesagt werden, daß man dieses Gegenspiel von Konsonanz und Dissonanz, das ich auf dem Papier vielleicht ganz hübsch ausgeführt habe, tatsächlich nicht oder, von Ausnahmen abgesehen, nur bei scharfem aufmerksamen Beobachten hört; vielleicht wird mir bewiesen, daß sich der Komponist desselben gar nicht bewußt war. Da bitte ich nun zu beachten, daß sich das von den klassischen Werken ebenso behaupten ließe. Jenes ganze gesetzmäßige Gewebe von Konsonanz und Dissonanz ist auch bei den Klassikern — einen so eminenten Grundbestandteil ihrer Schreibweise es auch bildet — praktisch naiv, also unfachlich genommen, nur bei feinstem Hinhorchen zu hören (von Ausnahmefällen, wo etwa die Klassiker mit irgendeiner scharfen Dissonanz einen scharfen Affekt zum Ausdruck bringen wollten, eben auch hier abgesehen). Man gehe einmal irgendeine Beethoven-Sonate daraufhin durch. Was uns an einem klassischen Werke allein rasch gelingt, ist nicht das Hören dieses Widerspiels, dessen sich

der Komponist bei der Arbeit gewöhnlich nie verstandesmäßig, sondern meist nur instinktiv bewußt ist, sondern, falls wir die nötige fachliche Durchbildung besitzen, dasselbe, was ich hier betreffs der Schönberg-Takte getan habe, das theoretische Klassifizieren, das Einordnen der Klänge, deutlicher ihre Benennung.

Den zweiten letzten Einwand, der nun noch übrigbleibt, werde ich nicht bekämpfen. Es ist der des Geschmacks, die rein ästhetische Frage nach dem für künstlerisch zu haltenden Ausmaß der Dinge. Diesen Einwand werde ich nun aber nicht etwa deshalb unerwidert lassen, weil ich als „Fachmann“ diese Seite der Sache für laienhaft belanglos halte. Im Gegenteil, ich halte sie für die eigentlich wesentliche. Aber ich wünschte auch, daß wir nur erst so weit wären, daß es immer ums Wesentliche ginge. Dann könnte man das Reden über die Dinge endlich aufgeben. Vorläufig aber heißt es noch sich wehren, zeigen, daß die „sachlichen“ Argumente der Gegner falsch sind.

Ich werde mich also auf künstlerisches Debattieren nicht einlassen und lieber fürs erste noch einem etwaigen Mißverständnis zu begegnen versuchen. Ich wollte nämlich keineswegs sagen, daß sich etwa die ganze Moderne oder auch nur der ganze Schönberg in den angeführten Dingen auch nur formal erschöpfe. Ich werde erst im Horizontalteil versuchen zu zeigen, daß sich Gesetzmäßigkeiten ergeben auch mit Aufhebung aller konsonierenden oder dissonierenden Kräfte. Aber ein Großteil der zeitgenössischen Komposition dürfte allerdings mit den geschilderten Dingen zu schaffen haben. Und dann: ich habe eine Möglichkeit gezeigt.

Zum Schlusse will ich nun noch folgendes anführen: Ich möchte nämlich die Aufmerksamkeit auf den Umstand lenken, daß, abgesehen von jedem künstlerischen Geschmack, rein sachlich das neue Gebiet der Vertikalklänge, und zwar der systematisch registrierbaren, ein weit ausgedehnteres ist als jenes, das vordem zur Verfügung stand. Die Mittel, Wirkungen, die auf dem Gegensatze von Konsonanz und Dissonanz beruhen, zu erzeugen, haben eine Fülle von Möglichkeiten gewonnen. Selbstverständlich nicht durch mein armseliges Theoretisieren, sondern durch die Praxis der letzten Jahrzehnte, durch die Werke Gustav Mahlers, der trotz ausgesprochenster Tonalität diese Dinge vorbereiten half, durch Richard Strauß und Max Reger, durch Debussy und Schönberg.

Die klassischen Werke zeigen als Normalklang die denkbar vollendetste Konsonanz, den Dreiklang. Bei den Romantikern verschiebt sich das allerdings bereits ein wenig. Wenn wir nun heute als den ungefahren Normalklang etwa den Nonakkord ansehen, so ist das, sachlich betrachtet, gewiß ein Vorzug. Denn nun stehen uns nach jeder Seite hin weit mehr (in klassischer Zeit überhaupt nur nach einer, nach der dissonierenden Seite) Gegensatzmöglichkeiten offen. Wir

haben weit, weit schärfere Dissonanzen über den Nonakkord hinaus außer den längst gebräuchlichen in dem unermesslichen Feld der polyphonen Ausweitung der Einzelstimmen. Wir haben aber auch — und das wird vielleicht die Quelle noch größerer, bisher ungeahnter Wirkungen sein — die vollendete Konsonanz als starkes Gegensatzmittel nach der anderen Seite hin, wo es bisher überhaupt nichts gab. Hier muß ich sagen, wie geradezu lächerlich mir immer der Vorwurf vorkam, die Modernen hätten den Effekt der Dissonanz durch ständiges Anwenden entwertet. Mit mindest demselben Recht könnte man doch aber behaupten, daß die Klassiker das mit der Konsonanz getan haben. Und dies erschiene mir fast verwerflicher. Denn die vollendete Konsonanz ist, wie ich glaube, das gewaltigste, weihevollste Mittel, das die Musik hat, und das sollte wohl eher als Ausnahme nur zu stärkstem, heiligstem Effekt gebraucht werden dürfen. Das würde auch ein allem Leben analogerer Vorgang sein. Hiermit will ich natürlich unseren großen Meistern keinen künstlerisch-ästhetischen Vorwurf machen, sondern ich spreche nur über den Stil. Die Klassiker mußten so schreiben, weil sie die neuen Möglichkeiten noch nicht kannten, und weil niemand, auch ein Genie nicht, gänzlich aus seiner Zeit herauskann.

Ihr Stil aber ist — das glaube ich fest, und meine Anbetung, meine Liebe für die Meister der Vergangenheit ist viel zu inbrünstig, viel zu tief verwachsen in mein Blut und Leben, als daß ich nicht lächelnd alle etwaigen Anfeindungen und Mißdeutungen auf mich nehmen sollte, denen ich um dessentwillen, was ich nun sagen will, ausgesetzt sein könnte — der Stil sage ich, in dem unsere Klassiker ihre Werke niederschrieben, ist ganz gewiß nicht der natürliche zu nennen, und es wird andere Zeiten sicherlich ein mühevolltes Einleben, Gewöhnen kosten, um ihn zu verstehen. Wird man dieses Einleben durchgeführt haben, dann wird man allerdings, wie ich glaube, zu jeder Zeit finden, daß es einzelnen dieser Meister gelungen ist, das Höchste zu sagen, was von Menschen gesagt werden kann.

Jeder Stil ist subjektiv, ist modelbelastet, aber man muß hoffen, daß es einmal eine Zeit geben wird, deren Schreibweise nicht mehr Stil zu nennen sein wird, die in Bezug auf das Material, das unserer Kunst zu Gebote steht, als die natürliche, modelose bezeichnet werden kann. Wahrscheinlich sind wir noch weit von ihr entfernt, aber man muß auf sie hoffen, wie auf die allgemeine Glückseligkeit, auf den ewigen Frieden, und jeder einzelne muß ihr zuzustreben suchen, so gut er kann. Ob die neue Schreibweise dieser Zeit um ein wirkliches Stück näher gekommen ist, kann selbstverständlich heute nicht entschieden werden. Sicher aber hat sie eine der vielen Mauern gesprengt, die uns von ihr trennen.

FRANZ LISZT ÜBER CHOPIN

EIN UNBEKANNTER AUFSATZ LISZTS

MITGETEILT VON DR. JULIUS KAPP IN BERLIN

Die Bekanntschaft Liszts mit Chopin reicht in das Jahr 1831 zurück. In den damals in Paris tobenden Kämpfen zwischen den Anhängern der verschiedenen Kunstrichtungen, die durch Berlioz' kühne Neuschöpfungen aufs heftigste angefacht waren, nahm sich die unvermutet auftauchende Gestalt Chopin's, des weichen, träumerischen Jünglings, sehr fremdartig aus. Zwar in der Öffentlichkeit hielt er sich scheu zurück, ließ sich nur selten hören; aber in den Salons der Aristokratie, in kleinem Kreise, entfaltete sich der ganze Zauber seines Spiels. Diese Ruhe und Lyrik in Chopin's Vortrag wirkte auf die sich aufbäumende Kraftnatur des jungen Liszt ungemein beruhigend und festigend. Hatten ihn Paganini und Berlioz dazu aufgereizt, gegen alles Hergebrachte Sturm zu laufen, alle Grenzen der Kunst kühn zu überspringen, so lehrte ihn Chopin nun wieder den Wert der sicheren Mäßigung schätzen. In ihm lernte Liszt nun auch die Anmut der Romantik kennen, während er bisher nur deren Tragik miterlebt hatte. Liszt und Chopin wurden bald innige Freunde. Ihre beiden so gegensätzlichen Naturen ergänzten sich aufs Glücklichsste, ebenso ihr Spiel. Nach Chopin's frühzeitigem Ende setzte Liszt dem dahingeschiedenen Freunde in seinem fast einer Dichtung gleichkommenden Buche „Chopin“ (Gesammelte Schriften, Bd. I) ein unvergängliches und bis heute unübertroffenes Denkmal.

Es war bisher nicht bekannt, daß wir außer diesem Buche noch einen früheren Aufsatz aus Liszts Feder über Chopin besitzen. Diese auch bei Herausgabe von Liszts Schriften unbeachtet gebliebene Würdigung findet sich in der „Gazette musicale de Paris“ vom 2. Mai 1841 (No. 31) und stellt eine Kritik Liszts über ein von Chopin am 25. April 1841 in Paris gegebenes Konzert dar. Sie lautet in deutscher Übertragung:

Konzert von Chopin.

Der Saal Pleyel erstrahlte vorigen Montagabend in hellem Lichterglanze; an der mit Teppichen und Blumen geschmückten Treppe entströmten einer endlosen Wagenreihe die elegantesten Frauen, gefeierte Tagesgrößen, berühmte Künstler, die Kreise der Hochfinanz wie des höchsten Adels, kurz die ganze Elite der Gesellschaft, die Geburts- und Geldaristokratie, die Auserwählten an Geist und Schönheit.

Ein großer Flügel stand geöffnet auf dem Podium. Man drängte sich um ihn herum und suchte eifrig so dicht wie möglich einen Platz zu finden. Man spitzte schon im voraus die Ohren, suchte sich zu sammeln und war sich bewußt, daß man keinen Akkord, keine Note, keine Intention, keinen Gedanken dessen, der alsbald hier erscheinen würde, sich entgehen lassen dürfe. Und man war nicht grundlos so erregt, aufmerksam und feierlich gestimmt; denn derjenige, den man erwartete, den man sehen und hören, bewundern und mit Beifall überschütten wollte, war nicht etwa nur ein geschickter Virtuose, ein in seinem Fach erprobter Pianist, es war

nicht nur ein Künstler von bestem Ruf — es war alles dies und noch viel mehr als dies, es war — Chopin.

Als Chopin vor etwa zehn Jahren nach Frankreich kam, machte er keinerlei Versuche, sich in der großen Schar von Pianisten, die gerade damals von überallher dort zusammenströmte, den ersten oder zweiten Platz zu erkämpfen. Er ließ sich sehr selten öffentlich hören; die ungewöhnlich poetische Beanlagung seines Talentes fand dort nicht den richtigen Boden. Vergleichbar den Blumen, die nur in der Abendstille ihren süß duftenden Blütenkelch erschließen, bedurfte er einer Atmosphäre des Friedens und der Sammlung, um ungehemmt die Melodiefülle ausströmen zu lassen, die sein Inneres birgt. Die Musik wurde dann seine Sprache: die göttliche Sprache, in der er sein ganzes Empfinden offenbarte, das eben nur ein kleiner Kreis verstehen konnte. Ähnlich wie seinem Landmann und Freund Mickiewicz, jenem anderen großen polnischen Poeten, flüsterte ihm die Muse seines Heimatlandes ihre Lieder zu, und die Klagen um Polen verleihen seinen Tönen einen gewissen mystischen Reiz, der für alle, die ihn einmal wirklich empfunden haben, unvergleichlich ist. Wenn sein Name nicht denselben Klang hat, wenn sein Haupt von einem weniger leuchtenden Glanz umstrahlt ist als das des gefeierten Schöpfers von „Konrad Wallenrod“ und „Die Pilger“, so liegt das nicht etwa daran, daß er nicht die gleiche Wucht der Gedanken, dieselbe Gefühlstiefe besitzt, sondern seine Ausdrucksmittel sind zu beschränkt, sein Instrument ist zu unvollkommen. Er konnte sich mit Hilfe des Klaviers nicht zu seiner vollen Größe erheben. Daher auch, wenn wir uns nicht täuschen, dieser ständige leidensvolle Zug, diese Scheu, sich der Außenwelt mitzuteilen, diese Melancholie, die sich unter der Maske der Freude birgt: kurz, eine sehr beachtenswerte und im höchsten Grade anziehende, starke Individualität.

Wie schon gesagt, Chopin ließ sich nur selten und in großen zeitlichen Zwischenräumen öffentlich hören, aber gerade das, was für jeden anderen unvermeidlich gleichbedeutend mit vollständigem Vergessenwerden gewesen wäre, entrückte seinen Ruf den Launen der Mode und schützte ihn vor Rivalität, Eifersüchteleien und Ungerechtigkeiten. Da Chopin der schon seit Jahren die Künstler aller Weltteile gegeneinander aufhetzenden Kampf-richtung fernblieb, so war er stets von treuen Anhängern, begeisterten Schülern und tatkräftigen Freunden umringt, die ihm die häßlichen Kämpfe und peinlichen Reibungen fernhielten, unablässig seine Werke verbreiteten und dadurch die Bewunderung für sein Genie und die Achtung vor seinem Namen steigerten. So blieb dieser berühmte, im wahren Sinne des Wortes aristokratische Künstler von allen Angriffen verschont. Sogar die Kritik verstummte ihm gegenüber vollständig, als ob er schon der Nachwelt angehörte, und bei dem glänzenden Auditorium, das dem nur allzu lange

stumm gebliebenen Poeten zuströmte, gab es kein nörgelndes Wenn und Aber, alles war einstimmig in seinem Lobe.

Wir wollen hier keine ausführliche Analyse der Chopin'schen Kompositionen geben. Ohne ein falsches Suchen nach Originalität ist er immer ein Eigener sowohl im Stil wie in der Erfindung. Für neue Gedanken fand er auch die neue Form. Das gewisse Wilde und Schroffe, das seinem Vaterlande eigen ist, kommt in den fremdartigen Harmonieen zum Ausdruck, während die Zartheit und Anmut seines eigenen Wesens sich in ungezählten zärtlichen Ausschmückungen einer unnachahmlichen Phantasie widerspiegelt.

In seinem Konzert am vorigen Montag hatte Chopin mit Vorliebe solche von seinen Werken gewählt, die sich am meisten von den klassischen Formen entfernen. Er spielte kein Konzert, keine Sonate, keine Phantasie oder Variationen, sondern *Préludes*, *Etüden*, *Nocturnes* und *Mazurkas*. Da er sich dabei mehr an eine vornehme Gesellschaft als an ein Publikum wandte, so konnte er sich ungehindert als das zeigen, was er in der Tat ist, als elegischer Poet, tiefsinniger, keuscher Träumer. Er hatte nicht nötig, zu verblüffen oder gefangen zu nehmen; er erstrebte mehr mitfühlendes Verständnis als rauschenden Beifall. Dieses blieb denn auch nicht aus. Von den ersten Akkorden an herrschte zwischen ihm und seinem Auditorium ein enger Zusammenhang. Zwei *Etüden* und eine *Ballade* wurden da *capo* gefordert, und wenn man nicht ein Übermaß der Erschöpfung, die sich schon auf seinem blassen Gesichte verriet, gefürchtet, so hätte man der Reihe nach alle Stücke des Programms nochmals zu hören verlangt.

Die Chopin'schen *Préludes* sind ganz eigenartige Kompositionen. Es sind nicht etwa nur, wie der Titel vermuten lassen könnte, Stücke, die dafür da sind, um als Einleitung für andere gespielt zu werden, es sind tiefpoetische Vorspiele, welche, analog denen eines großen zeitgenössischen Dichters, die Seele in goldene Träume wiegen und zu idealen Sphären erheben. Bewundernswert ist ihre Vielseitigkeit; die Arbeit und das Können, was sich in ihnen vorfindet, kann nur nach einer gewissenhaften Prüfung in seinem ganzen Wert abgeschätzt werden. Alles daran trägt die Kennzeichen eines großen Wurfes, einer plötzlichen Eingebung und besitzt Schwung. Den *Préludes* ist die freie, erhabene Haltung eigen, die die Werke des Genies kennzeichnet.

Was soll ich gar von den *Mazurkas* sagen, diesen kleinen, so kapriziösen und dabei doch so vollendeten Meisterwerken?

„Ein fehlerloses Sonett wiegt sogar ein langes Gedicht auf“ sagte einmal ein Mann, der zur Blütezeit der französischen Literatur als Autorität galt. Wir sind in Versuchung, in bezug auf die *Mazurkas* dieses Axiom noch zu steigern, indem wir sagen, daß — wenigstens was uns betrifft — viele von ihnen mehr wert sind als einige recht lange Opern ...



Die Berühmtheit und der Erfolg, die ein Talent oder Genie krönen, sind zum Teil von glücklichen Zufällen abhängig. Andauernde Erfolge allerdings sind selten ungerecht. Da indes das Billigkeitsempfinden wohl die seltenste Eigenschaft des Menschen ist, so ist, was den künstlerischen Erfolg anlangt, die Folge davon, daß er für die einen weit über ihr wahres Verdienst hinausgeht, während er bei anderen dahinter zurückbleibt. Wie in der Regel bei den Meeresfluten eine zehnte Woge immer stärker ist als die vorhergehenden, so gibt es auch im Erdengetriebe Menschen, die von einer solchen zehnten Woge des Glückes höher und weiter getragen werden als andere, die ihnen ebenbürtig, ja sogar weit überlegen sind. Chopin's Genie wurde niemals durch solche besonderen Umstände gefördert. Sein Erfolg blieb, obwohl er unbestritten ist, hinter dem Verdienst zurück. Trotzdem darf, unserer Überzeugung nach, Chopin auf niemanden mit Neid blicken. Denn ist es nicht die vornehmste und befriedigendste Genugtuung für einen Künstler, sich für besser halten zu dürfen, als sein Ruf ihn hinstellt, ja für größer als sein Erfolg, für erhabener noch als sein Ruhm?"

Über dasselbe Konzert Chopin's besitzen wir auch einen Bericht aus der Feder von Hector Berlioz. Er schreibt:¹⁾

Das Concert von Chopin war einige Tage vor dem Liszt's. Ein ganz vorzügliches Talent von unbestreitbarer Originalität, dessen Produktionen, in ihrem seltsam naiven Charakter, ihrer rhythmischen und harmonischen Kühnheit, ihrem melodisch kapriciösen, flüchtigen, rastlosen Stile, noch weit merkwürdiger sind! Leider spricht Chopin seine zarten und feinen Gedanken in Etuden, einer Form aus, bei welcher in großen Sälen und bei einem großen Publikum so manches unbeachtet vorübergeht. Darin liegt wohl der Grund, warum wir so selten Gelegenheit haben, diesen bewunderungswürdigen Virtuosen zu hören. Er fürchtet die geräuschvollen und gemischten Salons und fühlt sich nicht berufen, in ihnen zu dominieren; das Schweigen und die Bedachtsamkeit eines gewählten Auditoriums sind ihm durchaus nötig. In Pleyel's Salon hat sich Chopin reiche Lorbeeren errungen. Besser gewürdigt, besser verstanden kann wohl selten ein Künstler werden. Mehrere Stücke wurden wiederverlangt, unter denen ich nur zwei Etuden nenne in ganz neuer Form und hinreißendem Stil.

¹⁾ Neue Zeitschrift für Musik 1841, No. 46.

ERSTER INTERNATIONALER MUSIKPÄDAGOGISCHER KONGRESS ZU BERLIN

(26.—30. MÄRZ 1913)

BESPROCHEN VON HERMANN WETZEL IN BERLIN

Der Deutsche Musikpädagogische Verband kann in diesem Jahre auf ein zehnjähriges Bestehen blicken. Indem sich ihm in den letzten Jahren gleichstrebende Verbände in den anderen europäischen Ländern anschlossen, haben die musikpädagogischen Bestrebungen bereits eine imponierende Vertretung gefunden, so daß man ihm auch außerhalb der Fachkreise Beachtung zu schenken beginnt. Damit ist die Hoffnung begründet, daß das eigenbrödlische Musikertum, zunächst wenigstens auf diesem einem wichtigen Gebiete dauernden Anschluß an die großen kulturellen und sozialen Strömungen der Menschheit von heute finden wird. Eine Geistesströmung kann nur im Fluß bleiben, wenn sie die mitreißenden Kräfte verwandter geistiger Strebungen für sich auszunutzen versteht. Dazu muß sie aber zunächst einmal ihre eigenen internen Einzelkräfte sammeln und organisieren. In diesem Sinne sind die Arbeit des Musikpädagogischen Verbandes und die von ihm einberufenen Kongresse wichtige kulturfördernde Ereignisse, mag man über den Wert des augenblicklich Erreichten denken wie man will. Der Anschluß, den das Musikertum an die verwandten Bestrebungen anderer Interessengruppen bis heute gefunden hat, ist eben noch nach keiner Richtung fest. Es liegt dies nun aber keineswegs an den Musikern allein. Diese Losgelöstheit der Musikerinteressen von den allgemeinbindenden Interessen der Menschen beruht vor allem darauf, daß (wie die Entwicklung unserer Kunst gegenüber der der andern Künste jung ist) auch die an sie gebundenen Fragen des wissenschaftlichen und praktischen Lebens erst seit kurzer Zeit zu genauerer Formulierung gelangten. Und so sah man denn, wie auch auf dem Kongresse um alle diese Fragen noch gerungen wurde, oft ohne Aussicht auf Verständigung, daß aber fertige, allseitig anerkannte Antworten nur selten gelingen wollten. Als ein getreues Spiegelbild dessen, worum sich heute die bewußtesten Vertreter des Musiklehrerstandes bemühen, ist aber auch die Gesamtheit der Kongreßverhandlungen von Wert.

Den Grundklang dessen, was die Hunderte im Reichstag Versammelten bewegte, könnte man vielleicht so andeuten: Steigerung der eigenen intellektuellen und künstlerischen Tüchtigkeit und Hinarbeiten darauf, daß der Wert des Musiklehrers stärker anerkannt wird. Darum Kampf gegen die materiellen Hemmungen von außen und den entwürdigenden Tiefstand einer Schicht, der nicht das Recht zusteht, sich Musiklehrer zu nennen.

Weitaus der größte Teil der Vorträge brachte Vorschläge zur Hebung des eigenen pädagogischen Könnens. Man hat erkannt, wie wenig unsere heutigen Konservatorien den Forderungen an einen guten Unterricht nachkommen. So brachten zwei Referenten, Oscar Goguel (Straßburg) und Ludwig Riemann (Essen): Vorschläge zur Reorganisation der Musikbildungsanstalten im allgemeinen. Speziellere Beiträge zu diesem Problem der eigenen Höherbildung brachten dann noch die Vorträge von Franz Bachmann (Dresden): Fundamente und Ziele musikalischer Bildung bzw. musikalischen Unterrichts mit besonderer Berücksichtigung der Methode Dalcroze, ferner Olga Stieglitz (Berlin): Die Anforderungen der Gegenwart an den Privatmusikunterricht, Hans Schaub (Berlin): Zur Reform des theoretischen Unterrichts an unseren Musikbildungsanstalten. Alle diese Redner wußten viele prinzipielle Mängel unseres musikalischen Bildungswesens überzeugend darzutun. Weniger wollte



es ihnen gelingen, Verbesserungsvorschläge zu machen, denen man ohne Bedenken zustimmen konnte. Am vernehmlichsten klang aus allem der Ruf nach staatlicher Hilfe hervor. Der Staat soll die Konservatorien kontrollieren, er soll Konzessionen für den Privatmusikunterricht erteilen. Sehr schön! Nur sehe man auch darauf, daß die vom Staat bestellten Revisoren und Examinatoren wirklich die Besten der Tüchtigen sind. Zweifellos wird auch die Musik letzten Endes Vorteil daraus ziehen, unter staatliche Obhut zu gelangen, wie es unseren Schulen und Universitäten im ganzen geholfen hat, und Gott sei Dank läßt sich ja das musikalische Gefühl noch weniger behördlich bestimmen als der Gedanke. Die starke Hand des Staates kann viel helfen, sie kann aber auch mehr schaden als alle Pfuscher heut zusammen.

Die Pfuscher! Das war ein zweites Hauptthema der Kongreßverhandlungen. All die Schwindelkonservatorien mit ihren „Gratisgeigen“ usw. wurden scharf aufs Korn genommen und nicht weniger die Erzeuger und Verbreiter der sogenannten musikalischen Schundliteratur. Hier schossen freilich wohl die Vortragenden, z. B. Hans Rothardt (Berlin), übers Ziel, wenn sie die Gefährlichkeit des „musikalischen Schunds“ in eine Reihe mit der des literarischen stellten. Ich leugne die Existenz einer moralisch vergiftenden Musik, meine vielmehr, jedes Musikschaffen beruht auf einem Auslösen der besten seelischen Kräfte des Schaffenden. Daher kann auch die Musik nur lebenssteigernde Empfindungen zur Resonanz bringen. Die Unterschiede liegen einzig auf ästhetischem Gebiete. Ob aber ein großer Teil unseres Volks in der Musik (wie auch auf allen anderen ästhetischen Gebieten) der ästhetischen Urteilskraft ermangelt, ist eins der geringeren Übel, an denen die Menschheit heut krankt, und es wird nur zu heben sein, wo es gelingt, das Individuum erkenntnis-theoretisch und sittlich zu heben. Heute lasse man die Tausende armer Ladenmädchen und höherer Töchter ruhig ihre neuesten Schlager singen. Ich bin überzeugt, daß sie ihr Bestes hineinlegen, denn der Schlager paßt gerade zu ihrem Besten, d. i. harmlose, wenn auch nicht gerade feinfühliges Lebensfreude. Ist aber der Text dumm oder zotig, so hat das mit der Musik nichts zu tun, im Gegenteil, sie deckt die Frechheiten ihrer entarteten Schwester zu. Musik selbst aber kann nicht entarten, sie kann nur aus einem oberflächlicheren oder tieferen Gemüt entspringen, und dementsprechend ästhetisch minderwertiger oder anspruchsvoller sein, der Kern ihres Wesens bleibt immer rein.

Neben diesen allgemeinen Bildungsfragen des Musikers kamen auch noch einige Vorschläge zur Erziehung des Liebhabers zur Sprache. Karl Storck (Berlin) regte zur Gründung von Volksmusikschulen an, die er sich als eine Abzweigung unserer Volksschule denkt, mit dem Ziele, die Zerstörung unserer schlichten Volksmusik hintanzuhalten. Zum gleichen Thema der musikalischen Volksbildung sprach Paul Stoeving (London): Eine neue Mission der Geige.

Kurze Referate der recht zahlreichen Vertreter des Auslandes orientierten kurz wie es mit der musikalischen Bildung in den außerdeutschen Ländern bestellt ist. Jedenfalls marschieren wir hier im großen und ganzen an der Spitze.

Die Pflege des Schulgesanges fand gründlichste Besprechung. Zweifellos ist auf diesem Wege sehr viel zu leisten, und in neuerer Zeit auch schon manches Erfreuliche geleistet worden. Sehr im Unklaren ist man sich noch immer, wie den Kindern das Vomblattsingen beizubringen sei. Hier fehlt es nicht an Rezepten, deren jedes nach des Verfertigers Angaben vorzüglich sein soll. Ich meine aber, die Fähigkeit der klaren musikalischen Vorstellung ist (selbst in bescheidenem Grade) nur wenigen anzuerziehen, und dann nie im Massenunterricht. Das Singen der meisten wird immer auf der Nachahmung von Fall zu Fall beruhen, und auf diesem Wege werden auch alle die, die das Zeug dazu überhaupt haben, allmählich zu einem

Musikerleben entsprechend ihren Fähigkeiten gelangen. Von den, diese und verwandte Fragen beleuchtenden Vorträgen nenne ich hier: Friedrich Wiedermann (Berlin): Der heutige Stand der Schulgesangsfrage in Deutschland; J. Spencer-Curwen (London): Über die Tonic Sol-fa-Bewegung; Sophie Braun (Berlin): Der Lehrplan für den Gesangunterricht der höheren Mädchenschule; Heinrich Lüthje (Hamburg): Das Musikkdictat im Gesangunterricht der höheren Lehranstalten.

Von technischen Spezialproblemen wurden die Klaviertechnik und die Gesangstechnik vorzugsweise behandelt. Eugen Tetzel (Berlin) hatte 25 Thesen zur Klaviertechnik aufgestellt und entwickelt, als Korreferent gesellte sich Ludwig Riemann (Essen) hinzu, und in der Diskussion kam es zu recht erregten, leider auch recht unsachlichen Auseinandersetzungen. Über die Debatten zur Gesangstechnik kann ich nicht aus eigenem Anhören berichten. Ich beschränke mich deshalb auf die Anführung der wichtigsten Vorträge zu diesem Thema. Bernhard Kwartin (Budapest): Meine Prinzipien für Stimmbildung und Gesangunterricht; Martin Seidel (Leipzig): Die Grundfunktionen des Ansatzes in Gesang und Sprache; Clara Hoffmann; Giulio Panconcelli-Calzia (Hamburg) und A. Ott (Lübeck) sprachen gemeinsam über Wissenschaft und Gesangspädagogik, Röntgenstrahlen und praktische Stimmbildung; Cornelia van Zanten (Berlin): Die Umwälzungen in der Kunstgesangspädagogik und: Das anschauliche Hören in der Gesangstechnik; Hermann Gutzmann (Berlin): Was kann die mathematische Analyse des Klanges dem Stimmbildner nutzen? und: Demonstration der Umwandlung gesungener Klänge in sichtbare Bewegungserscheinungen.

Aus dem Gebiete der Violintechnik sei der Vortrag von Heinrich Davidsohn (Danzig): Die Verwendung der (von E. Caland aufgedeckten) Schulterblattsenkung innerhalb des Violinunterrichts erwähnt.

Endlich wurde auch dem sozialen Gedanken gründlich Rechnung getragen in den Vorträgen von Hans Schaub (Berlin): Die soziale Lage der Musiklehrenden im Deutschen Reiche; Rudolf Kaiser (Wien): Die soziale Lage der Musiklehrer; Olga Stieglitz (Berlin): Die wahren Aufgaben des Vereinslebens. Auch hier wünschte man staatlichen Schutz vor unlauterer Konkurrenz, klagte mit Recht über die Beschwerden des neuen Angestellten-Versicherungsgesetzes, dessen Paragraphen den Bedürfnissen des Privatlehrers nicht im mindesten angepaßt sind, und richtete zuletzt an die eigenen Reihen die Mahnung, sich selbst zu helfen durch festen Zusammenschluß zu gemeinsamer sozialer und kunsterzieherischer Arbeit.

Der Kongreß war vorzüglich vorbereitet, ein Verdienst der unermüdlichen Schriftführerin des Verbandes Anna Morsch (Berlin); er verlief dank der sicheren Leitung der Vorstandsmitglieder in den prächtigen Räumen des Reichstagsgebäudes in harmonischer Weise. Als Zusammenkunftsort des nächsten, in zwei Jahren einzuberufenden Kongresses wurde Wien bestimmt.



REVUE DER REVUEEN

Aus Tageszeitungen (Fortsetzung)

DIE VOLKSWACHT (Breslau) vom 26. Januar, 30. Januar und 2. Februar 1913. — „Gegen die Musik-Schundliteratur.“ Von A. Quist. „Es gibt nicht nur in der Dichtkunst eine Schundliteratur, sondern auch in der Musik, und diese verdient nicht weniger bekämpft zu werden als jene. Man kann sogar sagen, daß in der Musik die Schundliteratur verhältnismäßig weiter verbreitet ist als in der Dichtkunst, wenigstens soweit es sich um die allerschlechtesten Arten der Schundliteratur auf beiden Gebieten handelt. Man kann dies schon erkennen, wenn man die Auslagen der Buchhändler mit denen der Musikalienhändler vergleicht. Die Buchhändler verschmähen es meistens, ausgesprochenen Schund zu führen oder gar auszustellen. Solchen überlassen sie besonderen Kolportagebuchhändlern, Winkelantiquaren usw. . . . Ein solcher kleiner Fortschritt ist beim Musikalienhandel leider noch nicht zu verzeichnen. Die Musikgattung, die auf einer ähnlich niedrigen Stufe steht, wie der miserabelste Schund in der Dichtung, wird vom zahlungsfähigen Teil des Publikums in großen Massen konsumiert, und aus diesem Grunde beeilen sich selbst die größten Musikalienhandlungen stets, dem ‚Bedürfnis‘ Rechnung zu tragen. Man kann das auch — wie schon gesagt — in den Auslagen der Musikalienhandlungen erkennen, höchstens, daß der Musikalienhändler, der über zwei Schaufenster verfügt, den Schund in dem einen Fenster ausstellt und die bessere Musikkultur in dem anderen. Aber oft genug geschieht nicht einmal dies . . . Heutzutage muß sich leider die Buchdruckerkunst den Mißbrauch gefallen lassen, daß sie auch zur ungeheuer weiten Verbreitung literarischen Schundes jeglicher Art dienen muß. Daß das einzelne Schundprodukt sich gewöhnlich nicht lange in der Gunst der Massen hält, ist nur ein magerer Trost; denn was nachfolgt, ist gewöhnlich nicht besser. Auch auf dem Lande findet der Schund auf diese Weise Verbreitung; nur ist man meistens darin um einige Jahrgänge hinter der Stadt zurück. Dadurch wird das Volkslied, das heißt das im Volke selbst entstandene Lied, immer mehr zurückgedrängt. Es wäre ja nun falsch, wenn man vom Volke verlangen wollte, daß es nur an Liedern früherer Zeiten festhalten und nichts anderes singen sollte. Die Änderungen der wirtschaftlichen Verhältnisse bedingen selbstverständlich auch Änderungen in der Denkweise des Volkes und damit auch in seiner Dicht- und Singweise. Die Schund-Massenproduktion hat aber noch die schlimme Nebenfolge, daß das Volk wenig oder gar nicht mehr dazu kommt, eigene Lieder zu erfinden . . . Woher kommt es nun, daß in der Musik der Schund einen so breiten Raum einnimmt? Zum großen Teil davon, daß die Menschen nach der schweren Arbeit des Tages ein Bedürfnis nach leichter Unterhaltung haben und irgendwelches tieferes Nachdenken am liebsten vermeiden möchten. Wer sich aber verpflichtet fühlt, solchen Gelüsten nachzugeben, bedenkt nicht, daß es nur darauf ankommt, sich erst in gute Musik einzuleben. Ist dies erst geschehen, so kommt einem die gute Musik auch bald viel angenehmer vor als die oberflächliche Zerstreuung durch schlechte Musik, und man lernt gute Musik auch bald als edelste Erholung schätzen . . . Die Frage nach der Bekämpfung oder, richtiger gesagt, nach der Beschränkung der Verbreitung des Schundes in der Musik ist verhältnismäßig leicht zu beantworten. Jeder weiß heutzutage, daß das Schlechte am besten dadurch bekämpft wird, daß man Gelegenheit schafft, das Bessere zu benutzen und zu genießen. Die Tätigkeit der Bildungsausschüsse der organisierten Arbeiterschaft bewegt sich ja auch in dieser Richtung. Mancher gute Fort-

schritt ist schon gemacht worden, und das erfreulichste dabei ist ferner, daß man beobachten kann, welche anspornende Wirkung zu weiterem Streben das frohe Bewußtsein solcher Fortschritte allgemein ausübt. Wünschenswert wäre es aber, daß die mündliche und die schriftliche Belehrung über gute Musik bei der Arbeiterschaft allgemeiner durchgeführt würde; denn zu entbehren ist sie nun einmal nicht. Wünschenswert wäre es ferner, daß bei musikalischen Veranstaltungen mehr für vorherige Erläuterung getan würde, womöglich durch Veranstaltung sogenannter Einführungsabende...

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin), No. 497 (29. September 1912). — „Die Frauen in der Musik.“ Von C. A. Raida. Musik ist „die Sprache der Seele. Und darum die recht eigentliche Kunst der Frau. Denn im Wesen der Frau überwiegt das Seelische. Merkwürdig ist es, daß dennoch die Frau gerade in dieser Kunst, für die sie prädestiniert erscheint, produktiv weniger geleistet hat als in anderen Künsten. Von der ersten Opernkomponistin Francesca Caccini bis zu Frau von Bronsart und noch späterhin haben sich Frauen wohl in der musikalischen Komposition versucht, ohne jedoch Nachhaltiges, wirklich Bemerkenswertes zu leisten, während sich doch so viele Frauen in der Malerei, Poesie, Schriftstellerei, auf belletristischem wie dramatischem Gebiete, erfolgreich schaffend, ja sogar führend, betätigen... Wenn... bisher bei den Frauen in der Musik das reproduktive Talent gegenüber dem produktiven überwog, so mag der Grund einerseits in der Erziehung und einer Eindämmung der Fähigkeiten nach althergebrachten Formen zu suchen sein, andererseits in der Eigentümlichkeit des weiblichen Charakters im besonderen, der, weicher geartet als der des Mannes, beim Schaffen mehr eine Anlehnung, einen Stützpunkt beehrte. Nachdem aber nun die Frau auf anderen Gebieten bereits eine ausgesprochene Selbständigkeit erstrebt und mit Erfolg schon erreicht hat, so ist zu erwarten, daß die Zeit, wo sie auch in der Musik als schaffende Künstlerin voll zur Geltung gelangen wird, nicht mehr fern ist. Diese Hoffnung erscheint um so mehr begründet, als ja die Frau... in der ausübenden Musikpflege sich von jeher eine achtunggebietende, dem Manne gleichwertige Stellung zu erringen wußte, die sie durch die Jahrhunderte hindurch fest behauptet hat.“

NEUE ZEITUNG (Straßburg i. E.) vom 27. Januar 1913. — „Lothringische Volkslieder.“ Von Iwan Lazang. „Das Volkslied ist wie die Flora eines Landes. Wie die Prachtfülle, die Farbentiefe, die Duftschwere der Blumen auf Üppigkeit und Fruchtbarkeit des Bodens schließen lassen, wie das Edelweiß den Teint ewigen, doch schalen Schnees trägt, wie Weinberge und Wälder für Hügel oder Gebirge zeugen, und weite Kornfelder, sattgrüne Wiesen für die reiche Ebene — so sind die irgendwo und irgendwann entstandenen Volkslieder Spiegel für Seele und Charakter der Menschen. Das italienische Volkslied ist angefüllt mit der Glut neapolitanischer Sonnenuntergänge, dem Feuer verliebter Augen; das Volkslied der Juden ist Sehnsucht, Klage, Trauer; im deutschen Liede singt die Nachtigall der echten Poeterei und schwingt ein silberner Glockenton wie am Sonntagsmorgen: Gefühl und Gefühl. Das französische Volkslied ist eitel Naivität: wie sensitiv uns auch heute die Verlaine'sche Seele erscheinen mag, in den früheren Jahrhunderten, und heute noch auf dem Lande, herrscht herzliche Einfachheit, präziös und espritvoll, ja, aber stets von einer wunderbar kindlichen Geste begleitet. Wer aber kennt das lothringische Volkslied? Ich will nicht behaupten, daß ‚Lothringische Volkslieder‘ eine neue Erfindung, eine bisher unbekannte Ausgrabung bedeuten: sie teilen vielfach die Vorzüge der französischen Chanson, aber sie tragen enorm viel Landschaftlich-Typisches an sich, und man kennt sie in der Tat außerhalb ihrer Heimat kaum oder gar nicht... Aber wer



sich in einem entlegenen Winzerdorf von einem frischen Mädchen mit schneeweißer Haube den Trimazo hat vorsingen lassen, oder in einem traulichen Maleratelier, wo alte Uhren ticken und an den Wänden die seltenen Teller mit den toten Hähnen und blauen Fasanen hängen, wer dort den alten Bohémien: „Avec ma blonde, Qu'il fait bon dormir“ zur Laute hat vortragen hören, der weiß vielleicht, welchen unaussprechlichen Duft diese Lieder, wie ganz unbekannte, nur im Traume gesehene Bäume ausströmen . . .“

MÜLHAUSER ZEITUNG vom 29. September 1912. — „Léon Boëllmann.“ Zur 50. Wiederkehr seines Geburtstages. Von A. Wernert. Über den schon im Alter von 35 Jahren verstorbenen, namhaften elsässischen Tondichter sagt Verfasser u. a.: „Boëllmann war als Komponist durchaus ein Eigener. Er büßt seine Originalität auch da nicht ein, wo man den Einfluß von Saint-Saëns bei seinen ersten Werken oder später den von Vincent d'Indy erkennen möchte. Wenig verwunderlich ist es, daß der Feuergeist des Bayreuther Meisters den jungen Tondichter mächtig ergriff und daß ihm, dem mystisch-träumerisch veranlagten gläubigen Organisten der ‚Parsifal‘, den er, wie viele seiner Landsleute, in Bayreuth hörte, als das glänzendste und tiefste Werk Richard Wagners vorkam. Die Vorzüge der Boëllmannschen Musik liegen in der Klarheit seines musikalischen Ausdrucks, in der Einfachheit seiner stets eleganten Melodien, in dem Wohlklange einer farbensatten Orchestrierung. Trotz der Leichtigkeit, mit der er komponierte, findet man in seinen Werken keine Flüchtigkeit oder Seichtheit; seine Schöpfungen bewegen sich vielmehr in aufsteigender Linie und sind, wie Saint-Saëns sich einmal äußerte, immer interessant.“

WESTFÄLISCHER MERKUR (Münster i. W.) vom 16. Februar 1913. — „Etwas von der Musik.“ Studie von Karl Kuntze. Verfasser beantwortet u. a. die Fragen: Welche Stelle nimmt die Musik unter den Künsten ein, welche Grenzen sind ihr gesetzt, was ist ihr Reich, ihr Gebiet? „Von der Musik wird jede Kunst, die am Sichtbaren haftet, an innerer Wirksamkeit übertroffen, wie der Körper vom Geiste; denn sie ist Geist, verwandt mit der Natur der in uns waltenden Kraft, der Seele, der Bewegung. Was anschaulich dem Menschen nicht werden kann, wird ihm durch die Musik mitteilbar. Der Beter, der vor dem Krippllein des Christkinds kniet, sieht wohl das göttliche Kind, sieht die Engel im Bilde, aber wenn die Orgel rauscht, wenn die Gemeinde singt: Gloria in excelsis Deo!, dann hört er auch in seinem Herzen den Gesang der Himmelsboten! Im Kommen und Fliehen, im Werden und Gewesensein liegt die Siegeskraft des Tones und der Empfindung. Dagegen wird jede Kunst des Anschauens, die an beschränkten Gegenständen und Gebäuden und nun gar an Lokalfarben haftet, dennoch nur langsam begriffen, obwohl sie alles auf einmal zeigt. Vergangenheit und Zukunft unserer Empfindungen ist das Eigentümlichste der Musik. Sie soll die Natur nicht malen, nicht dichtend darstellen, wie Maler, Bildhauer und Dichter, sondern sie soll anregen, nichts als anregen. Daher wirkt die Musik nie bestimmt, wie die Dichtung, sondern unbestimmt. Daher artet die Bemühung, einzelne Begebenheiten und Erscheinungen der Natur in der Musik nachzuahmen, z. B. das Klappern der Mühle, das Scheuern der Räder, das Krähen des Hahnes usw. vielfach in lächerliche und meist unerträgliche Spielerei aus. Die Musik darf nie aus dem reinen Äther herabsinken und ihren Fuß auf den glatten Boden der Wirklichkeit setzen. Unsere Gefühle begegnen ihr von selbst, wir tauchen uns in ihren reinen, dunkel wogenden Strom und trinken ihre Töne und stillen und reinigen uns in ihren harmonischen Fluten. Man kann die Tonkunst unter den Künsten die freieste nennen, weil sie am unmittelbarsten sich unserer Seele, unserer Einbildungskraft bemächtigt und mit den musikalischen Formen der

Schönheit anfüllt, ohne durch das Verstandesgebiet der Begriffe und noch weniger durch die Welt der wirklichen Anschauungen hindurchzugehen. In ihr verbindet sich am leichtesten das Individuelle mit dem Idealen, in ihr drückt sich am fühlbarsten das Unendliche durch das Endliche aus.“

KÖLNISCHE ZEITUNG vom 17. August 1912. — „Die Krise der französischen Musik.“

Von Ludwig Rubiner. „Die Musik ist . . . für die Franzosen eine nationale Angelegenheit von allgemeingültigstem Interesse. Aber diese Angelegenheit ihres Landes beunruhigt heute die französischen Künstler tief. Im Musikleben Frankreichs herrscht heute dieselbe dumpfe Stimmung der Unzufriedenheit und der Gärung, die in früheren Jahren den Revolutionen in der Literatur und in der Malerei vorausging. Die Art dieser Äußerungen der Unzufriedenheit ist überall verschieden, aber überall gleich feindselig. Den Franzosen kommt es auf ganz andere Dinge in der Kunst an als uns. Jene Kunst, die für das deutsche Empfinden am höchsten steht, hat die Wirkung, daß sie den einzelnen aus der Masse loslöst, gleichsam isoliert, ihn zwingt, sich auf sich selbst zu besinnen, ganz innerlich zu werden. Aber die wertvollste französische Kunst erreicht gerade das Gegenteil. Sie reißt auch den isoliertesten Menschen in Massenempfindungen hinein. Man kann sagen, jene Kunst individualisiere den Menschen, diese sozialisiere ihn. Und von beiden ist keins besser oder schlechter als das andere. Es ist eben anders . . . Die Franzosen sind heute in ihrem öffentlichen Leben die schärfsten Widersacher des ‚Culte du moi‘ — und gerade Barrès, der einst das ‚Ich‘ in der französischen Literatur populär machte, hat jetzt bei der Rousseau-Feier den Gefühlsindividualismus als etwas Unfranzösisches erklärt. Die Franzosen besinnen sich also darauf, daß ihren nationalen Instinkten nicht der einzelne, sondern die Gesellschaft nahesteht. Sie finden, daß die Musik der letzten Generation ihnen unerträgliche Halbheiten gebracht hat, Fremdartigkeiten, die anfangs schön und erregend sind, aber — barbarisch. Denn man darf nie vergessen, daß dem französischen Sinn alles nicht Blutverwandte stets barbarisch — im Verstande der Griechen — erscheinen wird. Deutlich fühlen die französischen Künstler heute, wie die klaren Formen, die der nationale Massenrhythmus ihnen von jeher aufzwang, unterbrochen und verwirrt wurden. Und sie streben danach, die verlorene Verbindung mit den Gefühlen des Alt-Traditionellen wieder herzustellen. Diese französischen Künstler von heute sind sehr ernst und wohl auch ein wenig traurig. Sie fühlen, daß das Schicksal ihrer Kunst Anforderungen auf Verzicht und Entsagung an sie stellt. Sie wissen: wenn sie die Krise der französischen Musik überwinden wollen, müssen sie vielleicht auf Werke verzichten, die das Abzeichen der großen Kunst tragen. Es wird kaum anders sein, als daß ihre besten Werke weniger von den erhabenen tragischen Menschen haben werden als von den Menschen des Gemeinschaftsgefühls. Eine Wahl etwa zwischen Shakespeare und Racine muß sie notwendig zu Racine führen. Und vor Beethoven oder Rameau müssen sie sich, aus Selbsterhaltung, für Rameau entscheiden. Sie wissen, daß ihre Musik wohl nie eine Angelegenheit sein wird, die Seelen aufrüttelt. Vielmehr wieder ein Ereignis des sozialen Rhythmus: in der besten Bedeutung des Wortes, ein gesellschaftliches Ereignis. Die Franzosen wünschen sich heute eine Musik, die vielleicht nur dazu bestimmt ist, die toten Stunden des Lebens auszufüllen; aber vielleicht hat solche Musik auf Momente auch das Schicksal, die Menschen in einem großen Schrei zu vereinen.“

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 7. Juli 1912 und 15. Februar 1913. — (7. Juli 1912.) „Hans v. Bülow im Lichte zeitgenössischer Biographik“. Von Marie v. Bülow. Verfasserin wendet sich gegen Glasenapp (6. Band seiner Wagner-Biographie) und

1107*



Kalbeck (2. Teil des 3. Bandes seines „Brahms“), in deren Darstellung Bülow in einem durchaus falschen Licht erscheine. Im Anschluß an ein Wort J. V. Widmanns „von der ‚verborgenen Tragik‘ seines [Bülow] Schicksals und seines Naturells“ will es Verfasserin bedünken, „als sei jene Tragik mit Bülows Tode noch nicht erschöpft, als wäre es sein Geschick, weiter mißverstanden, benützt und ausgenützt und zu guter Letzt auch noch falsch beurteilt zu werden, und zwar gerade von denen, die er am meisten geliebt, und denen er am aufopferndsten gedient hat“. „Es darf wohl als unumstößliche geschichtliche, in allen Einzelheiten durch Bülows Biographie in Briefen bewiesene Tatsache bezeichnet werden, daß er bis zu seinem vierzigsten Jahre sein Leben wie seine Kunst in Wagners Dienst gestellt hat, daß er, wie außer Liszt kein Zweiter, durch sein Genie und seine Liebe zum wirksamsten Propagandisten von dessen Kunst geworden, und daß ihm der Bruch mit Wagner den Boden unter den Füßen weggezogen, sein Leben zerrüttet hat. Was aber für Bülow eine nie zu überwindende Katastrophe gewesen, das war für Wagner und seine Familie eine Episode, die niemandes Wohlbehagen dauernd zu beeinträchtigen vermochte. Und doch wird die Tat jener Trennung in der Schilderung Glasenapps zum Gegenstande eines verzückten Kultus, kein Superlativ genügt ihm, ‚jedem Deutschen‘ hat diese Ehe Wagners ‚heilig‘ zu sein...“ „Ersichtlich muß Bülow die Kosten der Glasenappschen Auffassung tragen, und so ist auch seine Rolle in dem Werke eine unklare, schwankende, jeder Logik bare...“ Verfasserin weist das an der Hand charakteristischer Einzelheiten nach und meint am Schluß dieses Teils ihrer Ausführungen: „Wie recht hatte Bülow, als er (1. August 1876) verzweifelt ausrief: ‚Ich dürfte eigentlich gar nicht mehr am Leben sein!‘ Er fühlte, wie unbequem er war. Und so ist er auch unbequem geblieben, auch und vor allem für die Wagner-Biographen: alle Einwickelungen, Verhüllungen, lobende und tadelnde Epitheta können in aller Ewigkeit nichts daran ändern. Und darum würde ich vermutlich Glasenapps Gewundenheiten — die alle aufzudecken nur einem gründlicheren Eingehen gelingen könnte, als ich mir hier gestatten darf — kaum je öffentlich berührt haben, wenn durch Kalbecks Brahms-Biographie nicht ein Fall eingetreten wäre, in dem Schweigen unmöglich ist. Viel tiefer noch als durch das andere Werk wird Bülows Recht auf ein ehrenvolles Andenken hier beeinträchtigt. Es betrifft gerade die Epoche, in der durch Bülows Eintreten für Brahms an der Spitze des Meininger Orchesters dem Verständnis, der Verbreitung, der Liebe für dessen Werke der mächtigste Aufschwung zuteil geworden war. Es ist die Zeit, in der die bis dahin nur in einzelnen kleinen Kreisen vorhandene Wärme für Brahms sich breiten Schichten nicht nur Deutschlands, sondern auch des Auslandes mitteilte — ‚eine Ära, wie sie im Kunstleben stets zu den Ausnahmen zählen wird‘, wie eine Zeitung bei Bülows Fortgang von Meiningen ihm wehmütig nachruft. Und die Quintessenz dieser epochalen Leistungen bestand neben der Neubelebung des Kultus von Beethoven fast ganz aus dem hingebendsten, keine Mühe noch Müdigkeit scheuenden Studium von Brahms' Werken mit Resultaten, von denen ergreifende Schilderungen denjenigen Kunde geben, die jene Zeit nicht miterleben durften. Ihre Zusammenfassung bieten die zwei letzten Bände von Bülows Briefen, auf die ich die Leser der Brahms-Biographie verweise. Ein Vergleich der dort angeführten Tatsachen mit Kalbecks Werk zeigt, wie subjektiv seine Lesart gefärbt ist. Um so energischer muß ich persönlich dagegen Einsprache erheben, als der Herr Verfasser (S. 487) versichert, ‚der verehrten Herausgeberin zu ganz besonderem Dank verpflichtet‘ zu sein. Der Leser muß also den Eindruck gewinnen, als hätte ich das Bülow in Kalbecks Buche zugefügte Unrecht gar noch gefördert...“ Die unzutreffende

Kalbecksche Darstellung wird von der Verfasserin Punkt für Punkt richtiggestellt. Sie beendet ihre Ausführungen mit den Sätzen: „In den 18 Jahren seit Bülow's Tode ist unter den Titeln ‚Erinnerungen‘, ‚Studien‘ so mancher Zeitungsartikel erschienen, bestimmt, dem ‚Problem‘ Bülow-Brahms näher zu kommen, oder einfach nur geschrieben, weil die schützende Flagge der interessanten Überschrift der seichten Ware in angesehenen Blättern Eingang verschaffte. Neben Richtigem und Gutem enthielten sie ihr reichlich Teil Ungenauigkeiten, ja direkt Erfindungen. In dieses Wirrnis Klärung zu bringen, die Bedeutung, die Brahms als Musiker und persönlich für Bülow gehabt, durch seine eigenen Äußerungen in den verschiedensten Phasen und Stimmungen zu offenbaren, zählte ich mit zu den wertvollsten Ergebnissen der Veröffentlichung von Bülow's Briefen. In ähnlichem Sinne klärend, richtigstellend hätte auch eine Brahms-Biographie wirken können, ja müssen, in der Hans v. Bülow die ihm gebührende Stellung zuteil geworden wäre. Diese berechtigte Erwartung hat Kalbeck enttäuscht. Die von mir angeführten Einzelheiten sowohl wie der ganze Ton, den er dem Manne gegenüber anschlägt, der Brahms ‚eine Nachwelt schon in der Mitwelt geschaffen‘ hat, müssen als eine unverdiente Kränkung von Bülow's Andenken bezeichnet werden.“ — (15. Februar 1913.) „Eduard Hanslick.“ Aus Anlaß der Aufstellung seiner Büste im Wiener Universitätsgebäude. Von Julius Korngold. „... Formulierung und Abgrenzung des Spezifisch-Musikalischen bleibt ... die unsterbliche Lessing-Tat Hanslicks. Er hat gelehrt, von dem Material der Kunst auszugehen, zu allererst nach diesem Material Wesen, Ziele und Ausdrucksfähigkeit zu beurteilen, das Recht des schönen Objekts gegenüber dem bloß empfangenden Subjekt zu achten, insbesondere das Unentbehrliche fester Formung in der Musik zu erkennen ...“ „Aus ästhetischen Überzeugungen, die nach einem Worte Scherers so heilig sind wie sittliche, hat eine unbefangene Auffassung die Stellung des Kritikers Hanslick gegenüber Wagner und seinem Kunstwerk zu erklären ... Seine Gegnerschaft, im Grunde immer nur eine gegen Wagners späteren Musikdramenstil, entsprang nicht ohnmächtigem Zurückbleiben, sondern bewußtem ästhetischen Andersdenken, wohl auch artverschiedenem Geschmack. Und schließlich hat nur Wagner, der Musiker und singulär begabte Musikdramatiker, gesiegt, nicht das Musikdrama an sich, nicht das Gesamtkunstwerk und nicht seine kunstphilosophischen Ideen. Der ‚Fall Wagner‘ ist keineswegs in allen Teilen als res judicata anzusehen. Durch Guido Adler hat die Wissenschaft neue Wertungen unternommen. Und immer unbefangener beginnt sich die Kritik einer neuen Generation hervorzuwagen, die über den Terrorismus des alternden Wagner-Philistertums hinweglächelt und in ihren leidenschaftslosen Ergebnissen viel weiter geht, als Hanslick je gegangen ist. Wie leben da so manche von seinen Argumenten wieder auf! ...“ „Jene moderne Forderung, daß sich in der Kritik eine ‚Persönlichkeit‘ äußern müsse — ein Vorwand zu aller Subjektivität und Willkür — bestand für Hanslick nicht. Seine Persönlichkeit drückte sich von selbst aus, weil er wirklich eine hatte. Und auch von dem zweiten modernen Phraseologie entstammenden Postulat, die Kritik habe selbst zum Kunstwerk zu werden — dieser Quelle selbstgefälligen Sichaussspielens — brauchte Hanslick nichts zu wissen, weil er in Wahrheit ein Künstler war. Sprechen wir nicht erst von jener vielbewunderten, unerreichten Darstellungskunst, die kristallene Klarheit, Natürlichkeit und heitere Anmut vereinigte. Sie hat es nicht zuletzt bewirkt, daß dieser Schriftsteller, der an sechzig Jahre über Musik geschrieben hat, auch an sechzig Jahre gelesen worden ist ...“

Willy Renz

Schluß folgt

100 M

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

160. Felix Weingartner: Akkorde. Gesammelte Aufsätze. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1912. (Mk. 5.—)

Dem einen oder anderen dieser Aufsätze war ich hier und da in der Fach- oder Tagespresse begegnet [eine Reihe dieser Artikel erschien zuerst in der „Musik“. Red.], hatte mich immer erfreut an der Art der Darstellung, die etwas von der kristallinen Klarheit in Weingartners Direktionsweise an sich hat. Nirgends eine Unklarheit, ein Vertuschen, eine hohle Phrase, sondern immer ein mutiges und zielbewußtes Losgehen auf den Kern des Themas, das gerade zur Behandlung vorliegt. Dieser angenehme Eindruck wird noch verstärkt, da nun diese Aufsätze gesammelt vorliegen und sich zu einer Art künstlerischen Gesamtbekanntnisses, ja fast zu einer musikalischen Ästhetik auswachsen. Aber auch den Menschen Weingartner lernt man kennen, mag er nun in den „Grazer Jugenderinnerungen“ Eigenes und höchst Persönliches geben oder in Reiseerlebnissen, wie etwa bei der „Zentenarfeier für Berlioz“ sich als anmutigen Plauderer vorstellen oder endlich „Humoristische Erlebnisse“ mit feinem Sinn für wirkungsvoll pointierte Erzählungskunst zum besten geben . . . nirgends ist er langweilig, immer interessant und unterhaltend.

Aber auch der ernste Teil des Buches wiegt entsprechend schwer, und wer lernen will, kann eine Menge wertvoller Anregungen und positiver Kenntnisse mit nach Hause nehmen. Da gibt es wichtige, aus dem reichen Wissen des Praktikers geschöpfte Bemerkungen über Striche bei Wagner, über die Art, Liszt zu dirigieren, über das Singen als Kunst, über die Posaunen in Mozarts Requiem, über die Tenorgeige, die Altflöte usw. Auch mit der Reform der Partiturnotierung beschäftigt er sich, indem er einerseits gegen alte Zöpfe ankämpft, andererseits aber vor allem radikalen, rein umstürzlerischen Reformieren warnt. Von der schlüssellosen Stephani-Capellen-Partitur, der Beseitigung des Altschlüssels, dem seltsamen Brauch, Hörner und Trompeten ohne Vorzeichen zu schreiben, ist ja in der „Musik“ schon die Rede gewesen.¹⁾

Weingartner nimmt kein Blatt vor den Mund, und man merkt, daß er unsere Zeit mit ihren wenigen Vorteilen und ihren vielen Schäden gar wohl erfaßt hat; ja, man muß ihm sogar beipflichten (leider!), wenn er unsere Zeit „antimusikalisch“ nennt oder ihr vorwirft, daß mehr wie jemals heute das auf die Menge wirkt, was auf untergeordnete Triebe der menschlichen Natur spekuliert; daß Grazie, harmonische Proportion und echter Humor in der allgemeinen Gunst abseits stehen, daß die feine Spieloper durch eine frivole Abart, die Operette, die Tragik durch Neurasthenie verdrängt ist. Auch verschließt er sich nicht der bitteren Tatsache, daß die große Idee der Bühnenreform, die Wagner in Werk, Tat und Schrift zu verwirklichen suchte, unverstanden geblieben ist, ja, daß Wagner nicht durch seine Dichtungen, nicht durch sein scharfes Erkennen dessen, was der Oper tatsächlich not tat, sondern

vielmehr durch die musikalischen Höhepunkte unsterblich geworden ist. „Mit beglückender Deutlichkeit empfand ich es wiederum, daß Wagner, so viel neue Ausdrucksmittel er auch gefunden, so viel neue Wege er betreten hat, sich doch vom Wesen der Musik, als der über allem Wort- und Begriffsinhalt stehenden Kunst, niemals so weit entfernt hat, als er vielleicht selbst geglaubt und gewollt hat, daß er niemals ein schaler Illustrator und leerer Tonmaler geworden ist, wie leider so mancher spätere Komponist, sondern daß aus seinen Werken, wenn auch in anderer Weise, noch derselbe Genius spricht, den wir in den Tonschöpfungen unserer älteren Meister anbeten.“

Kommt in dieser Stelle des Verfassers Mißvergnügen am heutigen Musikmachen nur indirekt zum Ausdruck, so wird er in einem Artikel über Berlioz schon deutlicher, wenn er die heutige „Originalität“ charakterisiert als „einfach anders machen, bocksprungartige Tonverbindungen statt Melodien, unlogische Dissonanzen statt Harmonieen, Taktverzerrungen statt Rhythmen aneinanderschweißen und diesen sonderbaren Komplex dann mit einem hochtrabenden Titel verzieren“. Oder wenn er in dem Brahms-Artikel von modernen Orchesterfeuerwerkern spricht, die über dem Instrumentieren das Komponieren vergessen. In dem Märchen „Die schöne Königin“ [zuerst erschienen im 3. Faschingsheft der „Musik“. Red.], das bitter genug, aber leider nur allzu wahr ist, könnte man fast Namen für die ästhetischen Gattungsbegriffe einsetzen; die Feststellungen aber, die er in dem Artikel „Über musikalische Form“ von der Programmmusik macht, wenn er ausführt, daß man getrost die Programme zu Strauß' „Heldenleben“ und dessen „Domestica“ vertauschen könne . . . kann man Wort für Wort unterschreiben. Daß mit den folgenden Sätzen: „Die Sucht nach immerwährender Verschärfung der Dissonanzen hat einen solchen Grad angenommen, daß in allerneuesten Kompositionen bereits ein Mißklang den anderen aufhebt, gerade die wesentliche und künstlerische Wirkung der Dissonanz also nicht mehr zur Geltung kommt, sondern nur ein auf und absteigendes Tongeschwirr übrigbleibt, das vom bloßen Geräusch nicht mehr weit entfernt ist. Die Frage nach Wert oder Unwert aber tritt gänzlich zurück gegen die Spannung, wie weit es da noch getrieben werden kann. Trotzdem nun eine allzeit geschäftige Reklame so freundlich ist, uns noch immer weitere Steigerungen in Aussicht zu stellen, so fehlt es doch nicht an Anzeichen, die darauf hindeuten, daß man auch innerhalb der sogenannten fortschrittlichen Musikerkreise stellenweise zum Bewußtsein gekommen ist, daß das musikalische Gebäude in bedenkliches Wanken geraten ist, und daß es fallen muß, wenn man nicht rechtzeitig daran denkt, wenigstens zunächst seinen Grundstein, das formale Element, wieder zu festigen, dessen Lockerung die Verirrungen herbeigeführt hat . . .“ — daß mit solchen Sätzen der Name Richard Strauß in einem Atem genannt wird, das gibt zum mindesten zu denken.

Auch das persönliche Verhältnis Weingartners zu verschiedenen Meistern lernen wir kennen.

¹⁾ Vgl. IV. 7, VI. 6 und 12. Red.

So gibt er eine Fülle interessanter Bemerkungen über Liszt, dessen mangelndes dramatisches Verständnis und seinen fehlenden Sinn für Humor. Auch Bülow sind längere Ausführungen gewidmet; sie sind freilich nicht nach Art der üblichen Lobhudeleien, sondern Weingartner geht ihm scharf zu Leibe. Wenn er Bülow den Typus einer unproduktiven Natur nennt, die im Innersten unbefriedigt, zu Extravaganzen geneigt, durch schwere Erlebnisse und in seinen letzten Jahren auch durch Krankheit unberechenbar geworden sei, so ist das zwar sehr hart, aber man wird ihm im Grunde nicht ganz Unrecht geben können.

Überaus angenehm überrascht sein Urteil über Brahms. Früher war Weingartner kein Freund von ihm. In seiner „Symphonie nach Beethoven“ spricht er von ihm kalt und ohne Liebe. Aber allmählich ringt er sich zu jener mit Schmerzen geborenen Liebe durch, die für einen großen Teil der wahren Brahmsverehrer typisch zu sein scheint, und weiß wundervolle Worte der Anerkennung über den Meister zu finden. Auch von Schumann spricht er ganz herrlich, und in dem Artikel „Zurück zu Mozart“ wird er zum Arzt, der uns wieder zurück zur Gesundheit, also vorwärts zu Mozart führen möchte: „Mit unseren modernen Ausdrucksmitteln im Geiste Mozarts zu schaffen, das wäre vielleicht das Richtige!“

Nur eins gefällt mir an dem Buche nicht, das ist die maßlose Überschätzung von Berlioz; man muß Berlioz achten, kann ihn bewundern, vielleicht sogar lieben, aber daß ein Künstler mit so gesundem Musikempfinden wie Weingartner Berlioz zu den Klassikern rechnen möchte . . . das scheint mir zum mindesten seltsam!

Dr. Max Burkhardt

161. Arthur Seidl: Die Hellerauer Schulfeste und die „Bildungsanstalt Jacques-Dalcroze“. Verlag: Gustav Bosse, Regensburg. (Mk. 1.50.)

In begeisterten Worten schildert in diesem schönen, kleinen Buch, das als zweites Bändchen der „Deutschen Musikbücherei“ erscheint, der seit einem Jahrzehnt in dieser wichtigen Sache sich betätigende Verfasser das bereits Bestehende wie das zu Erhoffende, die Ziele und die Wege der neuen, bereits heute von manchem Erfolg gekrönten Dalcrozischen Gründung. Wir erfahren, wie es in Hellerau aussieht, was dort geschieht, erhalten ferner eine anschauliche Darstellung der Leistungen bei den stattgefundenen öffentlichen Veranstaltungen und eine kurze, vortreffliche Analyse der Einzelaufgaben von psychologischen, physiologischen, allgemein-gymnastischen und musikalischen Gesichtspunkten aus. Von wie vielen Seiten die Dalcrozische Unterrichtsmethode beleuchtet werden kann, das möge der folgende der Schrift entnommene Satz, der wohl alles zusammenfaßt, dartun: „In der Tat gibt es an Hellerau und Jacques-Dalcroze sozusagen ein allgemeines, human-erziehliches und wiederum ein spezifisch musik-pädagogisches Thema zu beachten: und so auch finden wir auf der einen Seite rein ästhetische, kulturpsychologisch-soziologische, dann wieder moralische, wirtschaftliche wie sogar hygienisch-medizinische Fragen mit angeregt, wogegen wir auf der anderen choreographisch-figurative, plastisch-pantomimische und kostümmal-malerische Motive anklingen fühlen,

szenisch-bühnenpraktischen Faktoren und licht-technischen Problemen begegnen, ja selbst eine bedeutsame architektonische Aufgabe hier berührt wissen und für gegeben erachten.“ — Erwähnt sei noch der Anhang, der wohl zum ersten Male die bereits vorhandene Literatur über das Dalcroze'sche Werk zusammenträgt. — Sechzehn vorzügliche Bilderbeilagen, die uns die Umgebung, das Äußere und Innere der Anstaltsbauten, die mannigfachen Übungen und das Leben der Zöglinge vorführen, schmücken das sehr empfehlenswerte, billige Büchlein.

Arno Nadel

162. Tobias Norlind: Allmant Musiklexikon. Verlag: Wahlström & Widstrand, Stockholm. Lieferung 1 und 2. (je 90 Öre.)

Man hat allen Grund, auf diese neue Bereicherung der schwedischen Musikkultur aufmerksam zu machen. Handelt es sich doch um ein groß angelegtes, selbständig gearbeitetes Werk von einem der bedeutendsten skandinavischen Musikforscher. Dr. Norlind — durch eine Reihe musikwissenschaftlicher Arbeiten vorteilhaft bekannt, jetzt Dozent an der Universität Lund — hat sich nicht darauf beschränkt, aus zwei bis drei älteren Lexika das vierte zu schreiben. Er besitzt so viele Kenntnisse, so viel Einsicht und Darstellungsvermögen, daß er sein eigenes Lexikon schreiben konnte, und zwar ohne Mitarbeiter und ohne eigentliche schwedische Vorgänger. Das Lexikon ist auf zehn Lieferungen berechnet, wovon bis jetzt zwei erschienen sind. Nach diesen kann man sich schon eine Vorstellung, und zwar eine sehr günstige, von diesem Werke bilden. Man mag wohl in den beiden Lieferungen einige Namen vermissen (so z. B. Bantock, Baußnern, Behm, Bellincioni, Boehe, Braunfels, Brecher) und kann hier und da auf einzelne Fehler stoßen, doch spielt das in Anbetracht der übrigen bedeutenden Vorzüge des Lexikons keine Rolle. Besonders erwähnt seien die vortrefflichen Artikel über Musiker (namentlich Bach, Beethoven, Berlioz, Bruckner) und über Musikbegriffe oder -verhältnisse (so „Akademie“, eine kleine Abhandlung für sich). Als hervorragender Folklorist beherrscht Norlind alles was dieses Gebiet berührt; vorzüglich sind die eingehenden Artikel über Tänze (namentlich Bergamasco). Was aber dem Lexikon einen ganz besonderen Wert verleiht, auch für Nicht-Skandinavier, sind die Ausführungen über schwedische Tonkunst und schwedische Musiker; vor allem sei der Artikel Berwald, ein Essay von 10½ Seiten, hervorgehoben. Überhaupt wird dies Lexikon jedem, der sich für die Musik des Nordens interessiert, unentbehrlich sein.

William Behrend

163. John B. Mc Ewen: The thought in music. Verlag: Macmillan and Co., London 1912.

Ein Professor der Komposition an der Königlichen Musikakademie in London gibt hier, wie der Untertitel anzeigt, eine Untersuchung über die Elemente von Rhythmus, Phrasierung und Ausdruck. An der anthropologischen, psychologischen und musiktheoretischen Literatur trefflich orientiert, setzt Ewen alle die in Frage kommenden Tatbestände klar auseinander und ist mit großer Sorgfalt bemüht, alles beim Anhören der Musik vom Kenner Mitgefühlte in das Licht des Bewußtseins zu erheben. Wenn

ich einen bedenklichen Punkt stark hervorhebe, so geschieht dies außer aller Proportion zu dem Guten des Buches, nur der grundsätzlichen Wichtigkeit dieses Punktes wegen. Er betrifft die merkwürdigen Spuren der Phrasierungsraupe an dem sonst so gesunden Laubwerk von Ewen's Baum der Erkenntnis. Es geht ihm mit seiner Motivteilung wie so manchem, der in Riemanns Geist zu arbeiten glaubt: solange die Motive wirklich kurz und auftaktig sind, spricht er vollkommen vernünftig; kommen andere, so wird er absurd. Gerade wie einer, der alle Menschen Meier nennt. Heißt einer dann wirklich Meier, so stimmt seine Anrede. Was diese Methode z. B. aus dem Melos des Chorfreitagsszaubers macht, sehe man S. 152; das erinnert an den Mann, der in Berlin alle Leute vergeblich nach dem „Hahn-saufer“ fragt; er meint Hansa-ufer und phrasiert nur falsch. Es gibt Fälle, in denen das Bedürfnis, eine einzige Phrasierung als die richtige zu finden, den Charakter einer Zwangsvorstellung annimmt, denn fraglos gehört zum spezifischen Reiz mancher Melodie das Unbestimmte und Vieldeutige der Phrasierungsmöglichkeit, wobei man der Natur der Themen-Erfindung mit Klammern und Schrauben nichts abrotzt. Auch in die feinsinnigen generaltaktigen Analysen Ewen's hinein spielt diese Art des Verstehens. Warum in aller Welt muß der erste Takt vom Scherzo der Neunten oder die erste halbe Note der b-moll Fuge aus dem zweiten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ Auftaktbedeutung haben? Also



mit dem ideellen Akzent auf der zweiten Halben? Jene Auffassung seines Scherzothemas dementiert Beethoven selbst, indem er im ritmo di tre battute den ersten Takt ausdrücklich als schweren bezeichnet. Dr. Max Steinitzer 164. Leo Kofler: Die Kunst des Atmens.

Aus dem Englischen übersetzt von Clara Schlaffhorst und Hedwig Andersen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1912. (Mk. 2.—)

Daß das Buch seit 1907 nun die achte Auflage erlebt hat, spricht wohl am besten für seine Existenzberechtigung. Sehr anerkennenswert ist, daß die Übersetzerinnen und Herausgeberinnen im Vorwort besonders vor Übertreibungen und gewaltsamen Spannungen warnen; es hätte dies meiner Ansicht nach sogar noch eindringlicher geschehen können, denn gedruckte Gebrauchsanweisungen ohne lebendige Kontrolle verleiten erfahrungsgemäß nur zu leicht zu schadenbringendem Forcieren. Auch die Textrevision der Übersetzung war gewißlich an der Zeit, es sind aber leider einige spärliche Überreste der früheren Unebenheiten stehen geblieben; so hätte der Ausdruck „dann bleibt zuviel verdorbene Luft in der Lunge zurück“ doch leicht in „verbrauchte Luft“ verbessert werden können, und „Luftportion“ ist ein recht „undeutscher“ Ausdruck. Hjalmar Arlberg

165. Karl Krobath: Thomas Koschat, der Sänger Kärntens. Seine Zeit und sein Schaffen. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig g. (Mk. 3.50.)

Das ursprünglich in enge lokale Grenzen gebannte Kärntnerlied ist heute, man kann es sagen, in aller Welt bekannt. Thomas Koschat, der Sohn des kleinen Landes, das den majestätischen Großglockner und den prachtvollen Wörthersee sein eigen nennt, ist es gewesen, der als erfolgreicher Komponist und als wandernder Sänger der schlichten Sangeskunst seiner Heimat zu einem wahrhaftigen Weltruf verholfen hat. Gewiß wird uns das schmucke Büchlein Krobaths willkommen sein, das sich die Aufgabe gestellt hat, uns mit dem Wesen und Werden des 1845 in dem lieblichen, kleinen Viktring geborenen Meistersängers bekannt zu machen. Von Land und Leuten, die Koschats Heimat und Umgebung bildeten, weiß der Verfasser vieles zu erzählen; seine Schilderung der Naturschönheit des Kärntnerlands, seine Erzählung von den einfachen, in ihrer harmlosen Biederkeit imponierenden Menschen, von denen Koschat abstammt, nimmt uns gefangen; die Entwicklung des bodenständigen Kärntnerliedes vor Koschat ist von kulturgeschichtlichem Wert. Die Darstellung von Koschats Lebensgang, die den wackeren Sänger durch Kindheit, Studium und Lehrzeit zur Stätte seines Wirkens, dem Chor des Wiener Hofopertheaters, und zu der Ruhm und Ehre bringenden Wirksamkeit als Komponist und Wanderapostel des Kärntnerliedes begleitet, ist keine „Biographie“ im herkömmlichen Sinne: aus vollem Herzen strömen dem Verfasser die Worte, und er weiß sein aus Briefen, Dokumenten und mündlichen Mitteilungen bestehendes Material so wirksam und lebendig zu verarbeiten, daß wir mit einer gewissen Rührung dieser Lebensgeschichte folgen. Klar und treu tritt das Bild des Mannes, dem das Büchlein gilt, aus dem, was über ihn gesagt wird, hervor: eine Bescheidenheit und Schlichtheit, die doch auch ihr wohlberechtigtes Selbstbewußtsein hat, blickt uns entgegen; künstlerischer Sinn und Freude des Schaffens und Nachschaffens vereinigen sich mit inniger Gemütsstiefe und erquickendem Humor. Es ist gar viel, was wir über Koschat, über die Zeit und über die Zeitgenossen, die den Rahmen um seine Wirksamkeit bilden, erfahren. Die beigegebenen Bilder sind durchwegs bemerkenswert und verbinden sich mit der gedruckten Kunde zu einer Gesamtheit. Einige Abschnitte führen mit Glück aus der Schilderung des Lebens Koschats hinaus in das weite Gebiet der Entwicklung des deutschen Liedes, und diese möchte ich doch die bedeutendsten Kapitel des Buches nennen. Denn indem wir Koschats Persönlichkeit und Tätigkeit in die Gesamtschichte des deutschen Liedes einfügen, erweisen wir ihm die größte ihm gebührende Ehre. Und mit berechtigtem Stolz kann es festgestellt werden, daß das von begehrliehen, fremden Völkern umlauerte und hart bedrängte Deutsch-Österreich es ist, das zur Pflege und Weiterentwicklung der deutschen Sangeskunst so viel geleistet hat und jetzt noch leistet. „Im Drang der schlimmen Jahr“ blieb sie doch deutsch und wahr!“ Daß der Verfasser diesen ersten Seiten seines Themas gerecht wird, verleiht seiner Arbeit besondere Bedeutung.

Dr. Egon v. Komorzynski

MUSIKALIEN

166. **Finí Henriques: Aphorismen.** op. 6. I. Modern. II. Hieronymus. III. Norwegisches Menuett. IV. Erste Liebe. V. Beethoven. VI. Frühling. VII. Haydn. VIII. Trauer. IX. Mozart. X. Nachtstück. Nordisk Musik-Forlag, Kopenhagen.

Der Verfasser ist Nordländer. Auf seine Musik scheint aber das Grandiose seiner Heimat wenig Einfluß gehabt zu haben. Er liebt es, mit seiner Musik in längst entschwundenen Zeiten zu leben. Bei tändelnden Schäferspielen, Gavotten und Menuetten. Dabei fühlt er sich auch am allerwohlsten. Alles andere, besonders wenn lyrische Gefühle mitreden wollen, bekommt einen starken Stich ins Banale, und klingt für unser heutiges Ohr viel zu naiv. Unter „modern“ stellen wir uns heutzutage auch ganz etwas anderes vor, als den Inhalt des ersten Stückes. Drei Menuette: „Beethoven, Mozart und Haydn“ betitelt, sind als reizendes, nicht uninteressantes Spiel zu betrachten, wobei der Verfasser im Stile mehr den Äußerlichkeiten der genannten Meister, als ihrer schöpferischen Größe gerecht wird. Seiner Natur entsprechend ist als echteste Nachbildung und beste Reminiszenz das dem lieben Papa Haydn gewidmete Menuett zu betrachten.

167. **Eugen Gunst: Zwei Stimmungsbilder.** op. 5. (65 Kop.) — Heidelberger Skizzen. op. 6. 1. Das Schloß; 2. Das Neckartal; 3. Das große Faß. (75 Kop.) — Conte pour piano. op. 7. (50 Kop.) Verlag: P. Jurgenson, Moskau und Leipzig.

Der Verfasser dieser Klavierstücke ist eine Persönlichkeit, die uns etwas zu sagen hat. Noch ist seine Sprache zu verworren und schwer, er will uns vielleicht zu viel auf einmal mitteilen. Seine Gedanken sind ernst, ihre Darstellung vorläufig zu grüblerisch, die Schreibweise gutklingend, aber sowohl zum Lesen, wie auch pianistisch schwer. Er wird auf seine Art und Weise, die etwas schwerfällig ist, den Stimmungen seiner Titel ganz gerecht. Pathetische Stücke, wie zum Beispiel No. 1 der Stimmungsbilder oder die Erzählung (op. 7) sind auch die allerbesten. In harmonischer Beziehung arbeitet er mit allen Errungenschaften der Neuzeit. Manche dieser Mittel verwendet er etwas zu unbekümmert. Die Ganztonleiter und die darauf gebauten übermäßigen Intervalle sind ja längst schon Gemeingut der Komponisten geworden. Ihre Anwendung erheischt aber etwas mehr Sorgfalt und Auswahl. Es gibt ja auch noch andere Dissonanzen, als den Dreiklang mit übermäßiger Quinte! Im ganzen: ein entschiedenes Talent, das in Gärung begriffen ist und sich noch klären muß.

Dr. Jenö Kerntler

168. **Perlen alter Kammermusik.** No. 1. Johann Hermann Schein: Suite aus „Banchetto musicale“, 1617. (Part. Mk. 1.—) — No. 2. Johann Philipp Krieger: Suite aus „Lustige Feldmusik“, 1704. (Part. Mk. 1.50.) Für 2 Violinen, 2 Violoncelle und Kontrabaß eingerichtet von Arnold Schering. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Es sind wirkliche Perlen, das Wort ist hier nicht nur ein Verlegertitel. Es gab auch in

alten Zeiten außer den Größten, die uns geläufig geworden sind, noch manchen, der gute Stücke auf die Beine zu stellen wußte. Reizende, ergötzliche Stückchen sind darunter, die man nicht genug empfehlen kann. Die Ausgabe ist mit großer Sachkenntnis vom Herausgeber besorgt.

169. **Roger-Ducasse: 1. Interlude, extrait de „Au jardin de Marguerite“.** (Orchesterpartitur in Taschenausgabe Fr. 7.—) — 2. **Le joli jeu de furet.** Scherzo pour Orchestre. (Part. Fr. 5.—) Verlag: A. Durand & fils, Paris.

Diese Musik gibt sich natürlich und verfällt nicht in die extremen Auswüchse der neuesten Jungfranzosen und Ganztonleute, bei denen man meist vor lauter Harmonieschwall kein melodisches Gerüst mehr erkennt. Die Orchestertechnik ist bedeutend und arbeitet mit allem modernen Raffinement. Der deutsche Merker wird freilich sagen: diese Musik enthält zu wenig bedeutende, faßbare Themen. Darauf ist zu antworten, daß eben das Charaktervolle hier mehr in der ganzen Milieuschilderung liegt, und entschieden treffend und phantasievoll sind die einzelnen Momente des programmatischen „Interlude“ (die sich herabsenkende Nacht — das Erwachen der Seele des Gartens — das stille Abendrauschen usw.) gezeichnet. Die Franzosen sind ja Meister in solch feiner Detailschilderung, mit unnachahmlicher Grazie verstehen sie ein solches Stück hinzustellen. Von dem Scherzo, dessen Name ein französisches Kreisspiel bedeutet, bei dem eine Person als „Wiesel“ zwischen den anderen hindurchläuft, muß man dasselbe sagen. Nach mehrfach wiederholten Einleitungstakten, die wohl die Aufstellung zum Spiel darstellen sollen, erscheint in der Oboe das niedliche „Furet“-Thema, das dann auch fortwährend in den Bläsern sein lustiges Wesen treibt. Ein kleiner schwerfälliger Gedanke in den Streichern gibt einen Kontrast. Dann stürmt alles wieder immer ausgelassener dahin, bis eine Glocke ertönt, daß das hübsche Spiel zu Ende ist; ein kurzer Seufzer und noch ein frohes Aufjauchzen — und das Stück ist aus. Alles moussiert von Anfang bis Ende in echt französischem Geiste.

Emil Thilo

170. **Franziskus Nagler: „Hildegunde“.** Ein ritterlicher Minnesang von Erich Langer für gemischten Chor, Soli und Orchester. op. 69. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Unsere moderne Oratorienkomposition pendelt zwischen zwei Polen hin und her: entweder „Kitsch“ oder Süßholzraspellei. Zur letzteren Gattung gehört das vorliegende Werk — leider. Denn gern möchte ich Franziskus Nagler etwas Angenehmes sagen, weil er etwas gelernt hat und fleißig schafft. Aber leider fällt ihm so ganz und gar nichts ein, und mit der bloßen „Wohlanständigkeit“ macht man heute keine Schule. Freilich wären wohl auch einem Komponisten von starker Erfindungskraft die Flügel erlahmt bei diesen Versen, für deren Charakteristik eine einzige Probe genügt; auf Seite 66 unten findet sich folgende poetische Blüte:

„Vater, stoß mich nicht von hinnen,
Weil ich Euch so schwer betrogen!
Glaubt der Macht der reinen Liebe,
Diese [!] hat noch nie gelogen.“

In solchen Gemeinplätzen bewegt sich der ganze „Minnesang“. Der Komponist ringt zwar nach Charakteristik und dramatischem Ausdruck, aber wie gesagt: es fehlt ihm beides. Die besten Nummern sind das Gebet, sehr einfach, glatt und flüssig, aber ohne jede Tiefe; dann der Frauenchor „Der Nachtwind streicht durchs Eisengitter“, in dem gelegentlich einmal ein paar romantische Funken aufblitzen, und der sich anschließende gemischte Chor „O Liebe“, der hübsch gearbeitet, ausdrucksvoll und gut gesteigert ist. Er wird übrigens am Schluß durch das Soloquartett verstärkt wiederholt und würde, mit ein paar kräftigeren Vortragsfarben übermalt, einen viel besseren Abschluß des Ganzen bilden, als der hinterher hinkende Dreivierteltakt mit dem sattem ausgenützten Fanfaren-geschmetter. Die Turnierszenen im Burghof, das Erkennen des fremden Ritters usw., die dem Komponisten immerhin hätten Gelegenheit geben können, seine Phantasie zu entfalten, eine abwechslungsreiche Rhythmik oder eine bunte, originelle Harmonik zu zeigen — diese Szenen verpuffen völlig eintönig und wirkungslos. Möglich ist es, daß das Werk, weil es gar keine Schwierigkeiten macht und durchaus sanglich geschrieben ist, einem anspruchslosen Publikum genügt — eine Bereicherung der einschlägigen Literatur im günstigen Sinne ist es nicht.

Dr. Max Burkhardt

171. **Alfred Moffat:** Meisterschule der alten Zeit. Sammlung klassischer Violin-Sonaten des 17. und 18. Jahrhunderts. No. 31—36. Verlag: N. Simrock, Berlin. (je Mk. 2.— bzw. No. 36 Mk. 1.50.)

Unermüdlich und zwar mit seltenem Geschick gibt Alfred Moffat sonst schwer zugängliche Violinsonaten aus dem 17. und 18. Jahrhundert mit stilgemäßer und auch ansprechender Klavierbegleitung heraus. Wer hätte gedacht, daß er nach Beginn der prächtigen Sammlung „Old english Violin music“ und der bereits über ein Viertel Hundert Nummern umfassenden höchst beachtenswerten Sammlung von „Kammer-sonaten“ nach längerer Pause die bereits 30 Nummern zählende „Meisterschule“ noch fortsetzen würde? Ganz besonders glücklich ist er dabei gewesen. No. 31 ist eine Sonate in d-moll von Joh. Chr. Schickhard, die erste in einem Neudruck veröffentlichte Sonate dieses jetzt wenig bekannten deutschen Meisters, ein kraftvolles, sehr ins Ohr fallendes Werk, das keine Schwierigkeiten bietet; das ungemein edle einleitende Adagio dürfte sich zum Vortrag in Kirchenkonzerten sehr gut eignen. — No. 32 ist eine Sonate in g-moll von Leclair, von dem bereits mehrere Sonaten in Neuauflagen vorliegen; aber keine von ihnen hat ein so sehr zu Herzen gehendes, auch für den Konzertgebrauch höchst empfehlenswertes Larghetto wie die vorliegende, deren erstes Allegro und deren Schlußgiga auch recht wirkungsvoll sind, während das einleitende Andante an Wert etwas zurücksteht. — Wie No. 31 so kann auch No. 33 sehr bald Violinschülern zur Bildung des Geschmacks und Tons in die Hand gegeben werden; es ist dies die F-dur Sonate von Corelli mit der Gavotte, über die Tartini die bekannten 50 Variationen geschrieben hat. — No. 34 ist eine Sonate in B-dur von John Collet, von dem Moffat bereits

früher eine Sonate herausgegeben hat. Die vorliegende in B-dur hat nicht die übliche langsame Einleitung, sondern beginnt mit einem im Konzertstil gehaltenen, nicht sehr inhaltsreichen Allegro, dem ein tiefinnerliches Largo und eine sehr muntere Giga folgen, beides treffliche Vorspielstücke. — In No. 35 erhalten wir die erste Neuauflage einer Sonate von Prospero Castrucci, der sich Händel als Vorbild genommen zu haben scheint und für vorgerückte Spieler geschrieben hat. Am ansprechendsten daraus ist das Schluß-Allegro ($12/8$). — No. 36 bildet eine sehr leichte und kurze, uns nichts Neues von diesem Komponisten sagende, jedoch höchst annehmbare Sonate in G-dur von Vivaldi, die Schülern schon sehr bald vorgesetzt werden kann.

172. **Camille Saint-Saëns:** Triptyque pour Violon et Piano. op. 136. Verlag: A. Durand & fils, Paris. (Fr. 6.—.)

Diese dreisätzige Suite verdient Beachtung. Der erste Satz („Prémice“) ist fast durchgängig im $3/4$ Takt gehalten und sehr fließend in seiner Melodik. Recht eigenartig in der Harmonik und Stimmung ist die an zweiter Stelle stehende „Vision Congolaise“, in der vielleicht Melodien aus dem Kongoland verarbeitet sind. Während diese beiden ersten Sätze einen sehr intimen, beschaulichen Charakter tragen, herrscht derbe Fröhlichkeit und große Flottheit in dem „Joyeuseté“ betitelten Schlußsatz. Die Klavierstimme verlangt ziemlich virtuose Ausführung, während die Geigenstimme nicht schwierig ist.

173. **Fritz Volbach:** Quintett für zwei Violinen, Bratsche, Violoncello und Klavier. op. 36. Verlag: Gebr. Hug, Leipzig. (Mk. 9.—.)

Gelegentlich der Aufführung des damals noch ungedruckten Quintetts durch das Gebrüder Post-Quartett und den Komponisten habe ich im 42. Bande S. 308 dieser Zeitschrift dem Werke Worte warmer Anerkennung gespendet. Nachdem ich es jetzt noch näher kennen gelernt habe, finde ich, daß ich dem ganzen Werke, vor allem dem großzügigen, sehr packenden, echt leidenschaftlichen ersten Satz noch zu wenig Lob gewidmet habe. Es birgt durchaus modernes Empfinden in gewählter, den Klassikern fein nachgebildeter äußerer Form und darf nicht bloß für den Konzertvortrag, sondern auch für die Hausmusik bestens empfohlen werden.

174. **Felix Weingartner:** Konzert für Violine. op. 52. Bearbeitung für Violine und Klavier vom Komponisten. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 6.—.)

Ein Violinkonzert bloß nach dem Klavierauszug zu beurteilen, ist besonders schwierig, da sich nicht ermaßen läßt, ob die Solostimme im Kampf mit dem Orchester nicht unterliegt. Bei dem vorliegenden scheint dies nicht der Fall zu sein. Es ist jedenfalls dankbar für das Soloinstrument, dem vor allem ausdrucksvolle Kantilenen zugeteilt sind. Es beginnt sehr einfach, ich möchte sagen, gesucht einfach, doch zeigt sich überall der moderne, auf den Klassikern aufbauende Musiker, der stets interessant schreibt, dessen stärkste Seite aber die Erfindung nicht ist. Am meisten interessieren dürfte der zweite Satz, Variationen über ein schlichtes Thema; am meisten gefallen wird

sicherlich das „Caprice Savoyard“ überschriebene virtuose Finale. Trotz aller Vorzüge des Werkes scheint es mir jedoch nicht so aus der Natur der Violine herausgeboren, um bald Gemeingut aller Geiger werden zu können.

175. J. P. E. Hartmann: Sonate für Flöte und Klavier. op. 1. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (Mk. 5.—.)

Bei der großen Verehrung, die Johann Peter Emil Hartmann in seiner nordischen Heimat genießt, ist es nicht auffallend, daß diese bisher ungedruckte Sonate, die er mit 20 Jahren 1825 komponiert hat, jetzt nach der in der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen befindlichen Originalhandschrift von Paul Hagemann herausgegeben worden ist. Dazu kommt noch, daß neuerdings wieder ein größerer Bedarf nach Flötenmusik sich eingestellt hat. Diese viersätzigte Sonate, deren Scherzo auffallend kurz ist, empfiehlt sich durch ihre solide, an Mozart, Haydn und Hummel wohl vornehmlich anknüpfende Arbeit und die Natürlichkeit ihrer zwar nicht großartigen, aber immer ansprechenden Themen. Etwas reichlich viel Passagenwerk muß man freilich mit in den Kauf nehmen.

176. Roger-Ducasse: Quatuor (en sol) pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. Verlag: A. Durand & Fils, Paris. (15 fr.)

Für Deutsche, besonders solche, die die klassische Kammermusik lieben, wird es sehr schwer sein, zu diesem umfangreichen Werke eines echten Vertreters des neufranzösischen musikalischen Impressionismus Stellung zu nehmen, zumal es auch sehr hohe Ansprüche an die Ausführenden stellt. Mich hat das Werk in hohem Grade interessiert, wenngleich es mir oft sehr gesucht und mitunter auch erfindungsarm vorkam. Der Hauptreiz liegt in der Stimmungsmalerei, die mir in dem zweiten Satz (einem Andantino, ma scherzando) und dem langsamen Satz, an den sich das Finale unmittelbar anschließt, am feinsten zu sein scheint. Die Harmonik ist oft höchst eigenartig, die Rhythmik immer interessant. Recht auffällig ist der oft direkt dünne Klaviersatz; die Streichinstrumente gehen oft unisono. Wer Ravel, Debussy usw. liebt, wird sich sicherlich mit diesem Werke befreunden. Ob die darin eingeschlagene Richtung nachahmenswert ist, muß die Zukunft lehren.

177. Sigismund Stojowski: Deuxième Sonate pour Piano et Violon. op. 37. Verlag: Heugel & Cie., Paris. (6 fr.)

Immer ist dieser in Paris lebende polnische Komponist geist- und schwungvoll. Er hat auch feinen Sinn für Klangwirkungen; man würde ihm Unrecht tun, wollte man die Sonate zur Salonmusik rechnen, der er auch durch die Fuge im Finale eine deutliche Absage zukommen läßt. Während die Ecksätze sehr brillant gehalten sind, hat das ansprechende Intermezzo und die Arietta mehr intimeren Charakter. Jedenfalls lohnt es, die Bekanntschaft mit diesem Werk zu machen.

178. Jules Mouquet: Sonate pour Violon et Piano. op. 19. Verlag: H. Lemoine & Cie., Paris. (3,50 fr.)

Drei knappe, hübsch gearbeitete, inhaltlich aber keineswegs bedeutende Sätze ohne den französischen Esprit, den man erwartet.

Wilhelm Almann

179. Richard Schweizer: Alte Weisen von Gottfried Keller für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 22. Zweite Folge. No. 6—12. Verlag: Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig. (Mk. 7.90.)

Die sieben Lieder verraten einen Komponisten von Gemüt aus der guten alten Schule. Den schlichten, natürlichen Ton, wie er dem Text entspricht, hat er am besten in No. 6, 7, 9 und 12 getroffen, wo die ansprechende Melodik des Gesangs direkt ans Volkstümliche streift. Die Innigkeit der Empfindung, die da und dort auftaucht (z. B. No. 9) spricht unmittelbar an. In No. 8 und 10 tritt an Stelle des lyrischen Gesangs der deklamatorische mit allerlei Tonmalerei in der Klavierbegleitung (nach Art der Loeweschen Ballade), wobei sich der Komponist der modernen Harmonik nur sparsam bedient. Das Lied vom trunkenen Köhlerweib berührt nicht besonders sympathisch, so treffend auch das Taumeln der Betrunknen und ihr gellender Gesang in Tönen wiedergegeben ist, so kräftig auch die gehäuften übermäßigen Dreiklänge der Stimmung Ausdruck verleihen sollen. Recht gelungen ist dem Komponisten das „Ich fürcht' nit Gespenster“. Stimmungsvoll ist auch das zarte „Wie glänzt der helle Mond“ mit dem Reiz der harpeggierenden Dreiklänge und dem ernüchternden Schluß. Im ganzen jedenfalls machen die Lieder einen recht angenehmen Eindruck und werden gerne gesungen werden, um so mehr als die Ausführung wenig Schwierigkeiten bereitet.

180. Burchard Bulling: Zwei Gedichte von Martin Greif für eine Singstimme und Pianoforte. op. 5. No. 1: Hoher Mittag am Meer No. 2: Vor der Ernte. Verlag: O. Jonas-Eckermann, Berlin W (Mk. 1.60).

Die Vertonung dieser Gedichte zeugt von ernster Arbeit und dem ebenso ernsten Bemühen, auch dem leisesten Verdacht musikalischer Anempfindung in melodischen Anklängen oder bekannten Harmonieschritten zu begegnen. Den Vorzug vor dem etwas komplizierten ersten dürfte das zweite einfacher gehaltene „Vor der Ernte“ mit dem musikalischen Höhepunkt „Es ist, als ahnten sie alle“ verdienen.

Dr. Alfred Schüz

181. Armin Knab: Mombert-Lieder. op. 6. 2 Hefte. (Mk. 1.50 und Mk. 2.—.) Wunderhorn-Verlag, München.

Die eigenartig verstiegene, innerhalb symbolischer Dunkelheiten sich ergehende Lyrik seines Dichters sucht der Komponist nach Kräften nachzuahmen und das gelingt ihm in „Heimkehr“ und „Mich besingt die Zeit mit Schall“ auch einigermaßen. Er verfügt bisweilen über ganz eindringliche, schlichte Themen, kompliziert diese aber dann absichtlich und hat für harte Vorhalte, übermäßig lang ausgehaltene Noten und koloraturähnliche Auszierung einzelner Silben eine übertriebene Vorliebe. Die Deklamation ist bisweilen offenkundig falsch, z. B. in „Winterabend“, wo der Komponist für das Wort „leise“ auf die erste Silbe zwei gebundene Achtel und auf die letzte ein Viertel setzt, ein Fehler, der sich bei dem Worte „singen“ wiederholt. Ich kann beim besten Willen nicht zu der Überzeugung kommen, daß die Veröffentlichung dieser zwei Hefte zu je drei Gesängen künstlerische Berechtigung hätte.

F. A. Geißler

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Die Vlämische Oper interessiert durch Aufführungen von Wagners „Rheingold“ mit dem in dieser Rolle ausgezeichneten, in Bayreuther Schule erzogenen Van Dyck als Loge, und mehrerer „Tannhäuser“-Vorstellungen mit in deutscher Sprache singenden tüchtigen Künstlern des Düsseldorfer Stadttheaters. Einen großen Erfolg errang auch hier Wolf-Ferrari's „Schmuck der Madonna“ dank vorzüglicher Inszenierung und selten guter Chor- und Orchester-Leistungen unter Leitung des ersten Kapellmeisters dieses Theaters, Schrey. — In der Französischen Oper wurde Xavier Leroux' Oper „William Ratcliff“, die vor einigen Jahren in Monte-Carlo ihre Uraufführung erlebte, trotz glänzender Darstellung abgelehnt.

A. Honigsheim

BASEL: Ein im allgemeinen bedeutendes Repertoire, als dessen künstlerische Höhepunkte Aufführungen der „Zauberflöte“, des „Fidelio“ und des „Don Juan“ (mit Francesco d'Andrade) angesprochen werden müssen, bezeugen das ernste Wollen unserer Theaterleitung, die durch glänzend inszenierte und minutiös vorbereitete Erstaufführungen der „Ariadne auf Naxos“, sowie des „Kuhreigen“ auch die moderne Opernproduktion angemessen berücksichtigt. Wenig erfreulich erschien uns dabei die Bekanntheit mit dem Werke Richard Strauß', das sich fast wie eine übermütige Stichprobe auf den guten Geschmack des Publikums ausnimmt. Besser gefiel dagegen das neue Opus Wilhelm Kienzl's, das durch sein Stoffgebiet sowie durch den glücklichen Einschlag an warmer Volkstümlichkeit und leichtflüssiger Melodik sehr ansprach.

Gebhard Reiner

BERLIN: Giacomo Puccini's Oper „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“, im Deutschen Opernhaus zur allerersten deutschen Aufführung gebracht, steht zur Diskussion. Es krachte etwas in mir, denn ich mochte ihn gern, diesen Puccini. Armer Puccini! Auch er gebrochen wie jene Mascagni, Leoncavallo, Tasca, Giordano? Nein, sein Fall ist ein anderer. Möglich, daß manche mit der bekannten untrüglichen Sehrgabe ausgestatteten deutschen Kritiker sich jetzt vergnügt die Hände reiben. Denn sie hatten ja wohl diesem Maëstro längst das richtige Prognostikon gestellt. Sie sind klug und weise, und sie betrügt man nicht. Nein, man kann unsern Maëstro nicht gut in einen Topf mit den anderen werfen. Und selbst jene anderen haben dem Theater ihre Dienste geleistet, wie das Publikum durch passiven und höchst ertragreichen Widerstand gegen das kritische Veto bewies. Aber ich will den Verismo beileibe nicht — es ginge ja gegen die Rezensentenehre — in Schutz nehmen. Nur sagen möchte ich, daß man naturgemäß als Medium des Eindrucks versagt, wenn man mit allerlei guten deutschen Grundsätzen vollgepackt ins Operntheater geht.

Nein, dieser Puccini war und ist ein anderer. Eine zwiespältige Natur; halb naiv, halb raffiniert; und vor allem ein Könner. Als Vollblutitaliener und als naiver Mensch liebt er die starken Wirkungen; aber diese natürliche Innenströmung

kreuzt sich mit gegensätzlichen: etwas Zartes ist in ihm, eine leise, erotische Sehnsucht, stark parfümiert, von Paris befruchtet. Er kann den Verismo sans phrase nicht mitmachen. Daß nach Wagner und noch zu Lebzeiten des ewigen Verdi etwas Neues geschehen müsse, fühlt auch er. Das dramatische Blut kreist ganz unitalienisch schwach in ihm; Wagners Leitmotiv scheint ihm unentbehrlich; und dies um so mehr, als der Liebhaber des Effekts nur einen kurzen melodischen Faden zu spinnen weiß. Er braucht neues Blut, und er findet es in Frankreich. Von dort bezieht er die Ingredienzien seiner Kunst. Dort kann er ja leicht anknüpfen: an das petit genre, zu dem er geboren scheint; an das Parfümierte, das er als echt empfindet; an das Durchsichtige, Klare in der Form und im Orchester. Wir sehen in der Tat, wie er die ganze französische Entwicklung mit erlebt. Von Bizet an, dem er manchen Instrumentaleffekt, das Spiel mit Mittelstimmen abgesehen hat, bis zum neufranzösischen Impressionismus. Aber das ist gefährlich für einen Menschen mit halber Kultur. Denn Kultur hat er nur als Musiker. Und so mündet er ganz natürlich ins Artistische. Das Artistische weiß sich zunächst sehr reizvoll mit dem Urmusikalischen zu verbinden, ja aus dieser Paarung strömt etwas wie eine Eigenart, eine kleine Eigenart, dank dem Spiel mit Quinten- und Oktavenparallelen, dem Aufsuchen des Übermäßigen. Aber die Schwäche der musikalischen Unterlage verleugnet sich nicht, und das Übermäßige wird zum Maßlosen. Wir, die wir „Bohème“ liebten, „Manon“ trotz ihrer mangelnden Lungenkraft gern mochten, „Madame Butterfly“ als Puccini's Wesen empfanden, stutzten oft bei „Tosca“ und wenden uns von diesem „Mädchen aus dem goldenen Westen“ mit Bedauern ab. Was wir ahnten, ist bestätigt: Puccini sieht die Möglichkeiten seiner Kunst erschöpft. Er hat die kleine Eigenart zur Manier, endlich zur Schablone verdickt, die die malerische Absicht durchkreuzt. Als Mensch ohne starke, geistige Kultur hat er das Ganztonsystem in sich aufgenommen, und er verwendet es nicht mehr sparsam wie in dem Großenterzen-Motiv der „Butterfly“, sondern geistlos und mit einer Aufdringlichkeit, die verpufft; und als naiver Italiener hat er, da die Hemmungen in ihm geschwächt sind, den Sinn für starke Wirkungen bis zum letzten enthüllt, hat er das Kolportagedramatische im Stoff ohne Widerwillen gesucht, sich an ihm emporgetastet, ohne es zu erreichen. Was kann da noch werden? Das Harmonische, Malerische kämpft gegen das Melodische, das von Natur schwach war; das Erworbene erdrückt, weil es aus anderem Geiste stammt, das Ererbte, ohne es zu befruchten. Und hart und roh legt sich über das alles eine Unfeinheit, die selbst im Hinblick auf die Unpsychologie von d'Albert's „Tiefland“ noch verstimmt. Mag sein, daß eine solche Handlung wie die von den Italienern Civinini und Zangarini dem Vorbild Belasco's nachgedichtete — man scheut sich, dieses Wort auszusprechen — ohne den kalifornischen Lokaltönen weniger abstieße: wir arbeiten mit Assoziationen, und sie sind besonders peinlich, wenn die neue Welt im Spiele ist. Liebe und Revolver sind ja sonst

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

gewöhnliche Opernrequisiten. Gewiß! Der Revolver ist hier allzu fleißig, und die Liebe entzündet sich unter unwahrscheinlichen Umständen. An sich können auch Roheit und Sentimentalität sehr gut nebeneinander wohnen, wie in diesen Menschen, in denen die Sucht nach Gold die Erregbarkeit noch steigert. Aber die Roheiten häufen sich wie die Sentimentalitäten; der Ton endlich versöhnt nicht. Hier ist der seltene Fall, daß man in der Musik sofort das Individuum wiedererkennt und sie doch mit gutem Gewissen ablehnen muß. Wäre die Grenze nicht überschritten, beherrschte die Partitur ein überlegener Geist und ein glutvolles Herz, dann würde man die mancherlei koloristischen Reize dieses immer durchsichtigen Orchesters noch mehr schätzen, als man es jetzt tun kann; müßte neben vielem anderen die nervöse Tremolobegleitung der seltsamen Kartenszene als geistreiche Erfindung hervorheben. Aber das nimmt uns nicht mit; und die Lyrik müht sich trotz dem beengenden Orchestergewand die Puccinischen Konturen festzuhalten. Es gelingt ihr an einigen Stellen; aber es sind doch eben nur die Konturen, die etwas Fadenscheiniges umschließen. Das Ergebnis: ein erster Akt, der sich aus Milieuschilderung schwer zum Tatsächlichen erhebt, und darum langweilig, auch im Publikumssinne. Aber Puccini ist Italiener. Puccini ist da, und er muß kommen. Der zweite Akt, in dem Liebe, Eifersucht und Revolver ihre großen Coups bringen, erhitze das Publikum: „Wir hatten doch recht.“ Die Stimmung ist entschieden. Der dritte, für den denkenden Menschen groteske Akt, in dem ein beinahe Gehängter dem Leben an der Seite seiner Minnie wiedergeschenkt wird, läßt den Beifall orkanhaft anwachsen. Hier entdeckte ich zum ersten Male die erziehlische Absicht des Deutschen Opernhauses: dieser Räuberhauptmann wird ein besserer Mensch. Das Gute hat gesiegt. Zur Rechtfertigung sei gesagt, daß die Aufführung der bête humaine jeden Köder auswarf und das Gemüt nicht zu kurz kommen ließ. Das Szenische sehr schön: die Bar, Minnies Liebesnest und vor allem der Zusammenklang von Wald, Schneebergen und Licht im letzten Akt, die grasenden und dahin jagenden Pferde nicht zu vergessen, alles sehr echt. Eine Verbeugung vor dem Maschineriedirektor Rudolf Klein. Die Massenszenen gut disponiert, jede Einzelleistung auf einen maßvollen Realismus eingestellt. Zweite Verbeugung vor Direktor Hartmann. Endlich Hertha Stolzenberg, die als Minnie zum ersten Male von ihrem künstlerischen Wesen überzeugen konnte. Ihre Stimme ist zwitterhaft: für eine Koloraturstimme zu wenig schlank, für eine dramatische nicht metallisch genug. Aber ein intelligenter, musikalischer und technisch beschlagener Mensch hebt die Leistung weit über das übliche Niveau hinaus. Mit einem Wort: sie ist Künstlerin in der Absicht und fast ganz in der Tat. Alexander Kirchner, ein seltener Tenor, der noch wachsen kann und im Spiel ohne Steifheit ist. Da bin ich wieder bei Eduard Schüller angelangt, dem ich gern etwas nettes sagen möchte: musikalisch ist ihm nichts vorzuwerfen. Aber wie er so auf- und abgeht, düsterblickend und doch so gar nicht bedrohlich! Auch Jacques Bilk als Sonora wäre zu nennen; ja, der Zettel abzuschreiben.

Mein Extrakompliment aber an Kapellmeister Ignatz Waghalter, der das krasse und das etliche Parfümierte mit gleich starker Hand meisterte. Also: ein niedergehender Stern hier, ein blühendes Institut dort. Und dieses gewann zunächst sein Spiel beim Publikum.

Adolf Weißmann

BRESLAU: Nach einer ungewöhnlich langen Pause der Unfruchtbarkeit brachte unsere Oper in rascher Folge zwei Neuheiten heraus. Die erste war eine „Monna Vanna“ des französischen Komponisten Henry Février, der mit seinem Erstling „Le roi aveugle“ nicht nach Deutschland gedrungen ist. Das Textbuch, von Maeterlinck selbst besorgt, lehnt sich eng an das insbesondere durch seinen famosen Manteltrick bekannt gewordene gleichnamige Schauspiel an. Nur daß Maeterlinck für die Oper noch einen ganz kurzen vierten Akt angefügt hat, der die Flucht der Titelheldin mit ihrem geliebten Prinziavalli zeigt. Das Ganze ist durch dieses Anhängsel keineswegs besser geworden. Die psychologische Verworrenheit und Unaufrichtigkeit des Dramas steigert sich in der Veroperung bis zur Unverständlichkeit der Vorgänge. Immerhin ergibt sich eine Anzahl äußerlich dankbarer Szenen, die Février zur Vertonung des Werkes gereizt haben mögen. Er, der seine Laufbahn als Wagnerianer (mit dem „Roi aveugle“) begonnen hat, begibt sich in der „Monna Vanna“ in den Schutz seiner Nationalheiligen Saint-Saëns und Massenet zurück. Ein genialischer Neutöner ist der junge Franzose nicht, aber er handhabt die wohlbekannten Formen und die pathetische Sprache der großen französischen Oper mit außerordentlicher Gewandtheit und gutem Sinn für starke leidenschaftliche Entladungen. Seine Melodienbildung ist freilich oft ein wenig kitschig. Um so bequemer ist sie für die Sänger, denen eine ganze Reihe effektvoller „Nummern“ zur Verfügung gestellt wird, begleitet von einem nirgend überladenen, sehr wohlklingenden Orchester. In unserer Aufführung glänzte Frau Kemp als stimmlich, wie darstellerisch gleich bedeutsame Vertreterin der Titelrolle. Ihr sekundierte in erster Linie Herr Hecker, der durch die Energie seines Vortrages den kläglichsten Feldherrn und Ehemann Colonna vom Fluche der Lächerlichkeit zu lösen suchte. Kapellmeister Weiner und Regisseur Kirchner hatten dem Werke alle Sorgfalt gewidmet, auf die seine noble künstlerische Haltung Anspruch hat. — Die zweite Neuheit stammt von Alfred Kaiser, von dem wir in der gegenwärtigen Spielzeit bereits den Verismo-Spätling „Stella maris“ hörten. Diesmal hat sich Kaiser eines vaterländischen Stoffes bemächtigt, da er sich den jugendlichen Freiheitssänger und -kämpfer „Theodor Körner“ zum Helden erkor. Von den fünf Bildern des ebenfalls von Kaiser herührenden Buches zeigen vier Theodor Körner als erfolgreichen Theaterdichter und verliebten Bräutigam in Wien, das fünfte bringt das Lagerleben der Lützower und Körners frühen Tod auf die Bühne. Als einen Fehler des eine Anzahl Körnerscher Poesieen geschickt verwendenden Librettos empfinde ich die zahlreichen Umbiegungen der historischen Tatsachen. Insbesondere hat Kaiser, nach meiner Ansicht ohne zureichenden dramatischen Grund, aus

Körners treuer, liebenswürdiger Braut Toni Adamberger eine leichttherzige Kokette gemacht, die dem Verlobten sofort den Laufpaß gibt, als er sich anschickt, für das Vaterland zu fechten. Dafür wird ihm in einer von Kaiser frei erfundenen Nichte Andreas Hofers eine andere, edlere Gefährtin zugesellt, die zum Schlusse über der Leiche des Helden den aus zahllosen Opern sattsam bekannten Liebestod stirbt. Die Musik Kaisers strebt nach dem Kranze der Volkstümlichkeit, zumeist mit Glück, hie und da jedoch der Gefahr der Trivialität erliegend. Am sichersten meistert Kaiser diesmal den leichten Ton der musikalischen Komödie, den er im ersten, hinter den Kulissen des Wiener Hofburgtheaters während der Erstaufführung von Körners „Toni“ spielenden Bilde nachdrücklich anschlägt. Auch die erst heiteren, dann patriotisch erregten Volksszenen des dritten Bildes atmen Frische und Kraft. Am schwächsten ist gerade die musikalische Charakteristik des Titelhelden geraten trotz der besonders reichen gesanglichen Ausstattung, die ihm zuteil ward. Denn Körner, der deutsche Jüngling, kokettiert in seinen heroischen Gefühlsäußerungen stark mit Puccini, wie überhaupt Kaisers leicht fließende und leicht faßliche Tonsprache den süßlich romanischen Dialekt vor dem kraftvoll germanischen entschieden bevorzugt. Vom Kapellmeister Tissor schwungvoll dirigiert, von den Damen Mac Grew (Toni Adamberger), Zuska (Christine Hofer) und Herrn Hochheim (Körner) in den Hauptrollen sehr günstig vertreten, errang sich Kaisers Oper einen stürmischen Publikumerfolg.

Dr. Erich Freund

DORTMUND: Eine Festaufführung von „Tristan und Isolde“ bot insofern keinen ungetrübten Genuß, als der Wiesbadener Tenorist Forchhammer als Tristan über eine starke Indisposition nicht Herr zu werden vermochte. Vorzüglich hielten sich in Stimme und Spiel Erna Erregots-Busch als Isolde und Helene Wildbrunn als Brangäne, auch Hugo Gruder-Guntram als Kurwenal. — Seine Uraufführung erlebte das musikalische Lustspiel „Der Liebeskrug“ von Rudolf Eckardt, Musik von Ewald Giehl. Es schildert eine Liebeszene im südlichen Frankreich, bei der ein zerbrochener Krug zum Ehestifter wird. Der flüssige Text hat eine ebensolche Vertonung erfahren, die in ihrer leitmotivischen Behandlung musikalisch natürlich und echt empfundene Szenen enthält und bei nicht aufdringlicher Anlehnung an Bach, Mozart, Wagner ein reiches Talent verrät, dem aber der wirkungssichere Bühnenblick noch abgeht, und das oft in eine zu feine und gelehrte Ausdrucksweise verfällt. Das Werk fand eine warme Aufnahme.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Die Notwendigkeit, neben Margarethe Siems noch eine anmutige, junge Koloratsängerin zu gewinnen, durch deren Verpflichtung der Spielplan bereichert und das Interesse für die älteren köstlichen Opern wieder verstärkt werden könnte, führte zu einem Gastspiel von Florence Macheth, die unlängst hier in einem Philharmonischen Konzert wahres Entzücken hervorgerufen hatte. Aber die Partie der Puppe Olympia in „Hoffmanns Erzählungen“ ist doch kaum geeignet, über die Bühnen-

befähigung einer Sängerin ein Urtei zu gewinnen. Man müßte sie als Rosine oder Regimentstochter hören, aber leider verlaute von einem weiteren Gastspiel der sympathischen Künstlerin nichts. Ebenfalls auf Engagement zielte das Auftreten von Beatrice Gjertsen (Weimar) als Elsa ab, obwohl gerade dieses Fach hier mit Eva Plaschke-v. d. Osten, Magdalene Seebe, Elena Forti vortrefflich besetzt ist. Es war also kein Wunder, daß die Gastin in Gesang und Darstellung hinter jeder der genannten heimischen Sängerinnen zurückblieb und ihr Gastspiel ergebnislos verlief. — Mit einer von festlicher Stimmung getragenen „Tannhäuser“-Aufführung verabschiedete sich Adolf Hagen nach einer dreißigjährigen Dirigententätigkeit an der Hofoper vom Publikum. Er war kein Temperamentskünstler (und ein solcher hätte sich neben Schuch auch nicht ein Menschenalter halten können), aber ein feingebildeter Musiker, der mit dem geläuterten Geschmack des echten Künstlers die Ruhe und Sicherheit des erfahrenen Theaterpraktikers verband. Eine Opernvorstellung unter seiner Leitung bot zwar niemals Sensationen in bezug auf Steigerungen, Zeitmaße und einzelne Nuancen, aber auch niemals unliebsame Überraschungen. Hagens Eigenart bestand darin, daß er unter Verzicht auf alles Pultvirtuosentum stets lediglich das Kunstwerk zu interpretieren bemüht war und alle seine Gaben in den Dienst der Sache stellte. Mögen dem verdienten Manne, dem an seinem Abschiedsabend Beweise herzlichster Verehrung zuteil wurden, noch viele Jahre im wohlverdienten Ruhestande beschieden sein.

F. A. Geißler

KASSEL: Wieder sind von hier zwei Erstaufführungen zu melden. „Oberst Chabert“ von Hermann von Waltershausen und „Ariadne auf Naxos“ von Strauß gingen, die eine von Ernst Zulauf, die andere von Franz Beier geleitet, über unsere Hofbühne. Was die erstere vor der letzteren voraus hat, ist die Einheitlichkeit und der starke dramatische Zug in Handlung und Musik. Kein Wunder daher, daß der Hörer sich mehr befriedigt sieht durch das Erstlingswerk des jungen Komponisten, der übrigens damit den Beweis gibt, daß er etwas kann, als durch das buntschillernde, wenn auch reizvoller Züge nicht entbehrende Gebilde von Meisterhand, dem die rechte Bühnenwirkung versagt ist. So wurde denn „Oberst Chabert“ sehr warm, „Ariadne“ aber nur lau aufgenommen, trotzdem alle künstlerischen Faktoren bei der Aufführung aufs beste zusammenwirkten.

Dr. Brede

KÖLN: Als Anstellungskandidat erwies sich im Opernhause Mimi Poensgen von Magdeburg mit der Aida sowie der Brünnhilde in „Walküre“ und „Götterdämmerung“ als eine sehr angenehm stimmbegabte, gut singende Sängerin, die indes, wenn auch weniger als Erscheinung, eher für jugendliches Fach Eignung hat. Für hochdramatische Partien reicht sie stimmlich und gesangsrhetorisch nicht aus. Modest Menzinsky, der prachtvolle Siegfried, hat neuerdings mit seinem nach den verschiedensten Richtungen geradezu vorbildlichen Eleazar große Triumphe gefeiert.

Paul Hiller

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KOPENHAGEN: Nur von einer im ganzen sehr gut gelungenen Wiederaufnahme der „Meistersinger“ unter Leitung von Carl Nielsen und mit einem fast in jeder Hinsicht vorzüglichen Hans Sachs (Helge Nissen) ist aus dem Monat März zu berichten. — Zum Erfolg einer Aufführung von Ibsens „Peer Gynt“ hat die königliche Kapelle außerordentlich beigetragen durch die sehr schöne Vorführung der dazugehörigen vollständigen Griechischen Musik.

William Behrend

LEIPZIG: Marie Gutheil-Schoder von der Wiener Hofoper absolvierte ein Doppelgastspiel als Carmen und Marta („Tiefland“). Die immer noch ungewöhnlich glänzende Darstellung hat an Einheitlichkeit und Überzeugungskraft, an gleichbleibender Intensität ihres seelischen Ausdruckes, die Stimme an Frische und Tragkraft abgenommen. Fehlte ihrer Carmen das Elementare, Raubtierartige dieser südländischen Katzenart, so ihrer beinahe heftig, ja, in der Eifersuchtsszene mit ihrem scharfen stimmlichen Beiklang direkt aggressiv angefaßten Marta das Geknechtete, Willenlose und Passive dieses unglücklichen, erst durch Pedros reine und selbstlose Liebe zur Erkenntnis kommenden, und dann für seine Liebe entschlossen kämpfenden Weibes. Auch im Kostüm ist's mehr eine Salon-Marta, die sie gibt. Wo aber die Liebe durch Wärme sprechen muß, vermag die kühle und modulationsarme Klangfarbe ihres Organs nicht mehr recht zu überzeugen. Man nahm die Gastin sehr ehrenvoll, doch ohne rechte spontane Wärme und Begeisterung auf. Der Pedro Herrn Jägers ist eine der sympathischsten und innerlichsten Leistungen dieses immer prächtiger und vielseitiger sich entwickelnden Sängers. Den Sebastiano gab erstmalig Herr Klinghammer. Sein Organ gibt nicht die sonoren Sinnlichkeitsnuancen dieser mit dunklen, eher weichen als harten Farben in ihrem Liebesleben gemalten Wüstlingsfigur her; in der Darstellung bot er Vortreffliches, ja Überraschendes und psychologisch Überzeugendes. Die reine Törin Nuri, heilige Einfalt vom Lande, ist eine entzückende Kabinetleistung Fräulein Fladnitzers. Die „Carmen“-Partitur interpretierte zu aller Freude zum ersten Male Operndirektor Lohse: wuchtig, elementar, unter einiger Hintansetzung des Graziösen und Romanisch-Pikanten. Das „Tiefland“ blieb dagegen leider der soliden, aber konventionellen und temperamentlosen Routine des „Zweiten“ überantwortet.

Walter Niemann

LUZERN: Während der Winterspielzeit 1912/13 wurde im Luzerner Stadttheater unter der Direktion Hans Keller neben dem älteren Opern-Repertoire auch das moderne Musikdrama sowie die Wagner- und Verdi-Zentenaarzeit angemessen berücksichtigt. Von Opernnovitäten gingen wohl vorbereitet Kaisers „Stella maris“, Kienzls „Kuhreigen“ und Blumers „Fünfuhrtee“ erstmalig in Szene. Das Interesse für die Oper war dauernd ein sehr reges. A. Schmid

NEW YORK: Früher wurden alle Opern in New York italienisch aufgeführt. Maurice Grau führte die Mode ein, deutsche Opern deutsch, französische Opern französisch singen zu lassen. Schon damals gab es Leute, die sagten: „In Paris singt man alle Opern in der Landes-

sprache und ebenso in den deutschen Städten; warum also sollte man hier nicht alles englisch singen?“ Die Antwort lautete: „Wenn den Pariser und Berliner Intendanten so viel Geld zur Verfügung stünde wie dem New Yorker, und wenn man Parkettsitze täglich wie hier für 25 Mk. verkaufen könnte, dann würde man drüben auch Künstler aller Länder engagieren, die alle Opern in der Ursprache und im Urstil singen können.“ Selbstverständlich war man immer bereit, amerikanische Opern in englischer Sprache herauszubringen; es fehlte nur leider an Opern, die der Aufführung wert waren. Vor drei Jahren entschloß man sich dennoch den Versuch zu wagen, und in der vorigen Saison wurde das Experiment wiederholt. Diese Werke brachten es mit Mühe auf drei oder vier Vorstellungen, dann war es aus damit. Eine dritte Oper, „Natomä“, von Victor Herbert wurde hier von der Chicago-Philadelphia Opera Company aufgeführt, und diese hatte besseres Glück; sie ist bei weitem das beste was man hier geleistet hat und würde auch in Europa gefallen, denn obgleich Herbert in Irland geboren und in Stuttgart erzogen wurde, ist er schon seit 1886 hier zu Hause, und es ist ihm gelungen, einen neuen, echt amerikanischen Ton anzuschlagen. — Dasselbe kann man nicht von der letzten Novität, „Cyrano“, sagen. Ihr Komponist, Walter Damrosch, aus Breslau gebürtig, lebt schon seit 1871 in New York; seine Musik zu dieser Oper ist aber deutsche Kapellmeistermusik mit gewissen Farben, die an andere Länder erinnern. Sie ist melodisch ohne Originalität, ziemlich geschickt gemacht, interessant in der Orchestration, aber im ganzen langweilig. Als Text diente eine Bearbeitung von Rostands „Cyrano de Bergerac“. — Wir haben auch eine Premiere erlebt von Kienzls „Kuhreigen“, die sonderbarerweise französisch, als „Ranz des Vaches“, aufgeführt wurde, weil zu wenig deutsche Künstler Dippel zur Verfügung standen. Es war nämlich wieder die Chicago-Philadelphia-Gesellschaft, die uns diese Oper (die ziemlich günstig aufgenommen wurde) bescherte, sowie auch eine „Conchita“, von Riccardo Zandonai, mit einem spanischen Sujet, das ebenso wie die Musik vielfach an „Carmen“ sowie an Charpentier's „Louise“ erinnert. Sonst ist nichts Besonderes darüber zu sagen. Wir sollen noch „Boris Godounow“ hören — und das ist alles. Im übrigen bewegt sich die Metropolitan-Oper in bekannten Gleisen. Wieder aufgenommen wurden unter anderem die lange vernachlässigten „Hugenotten“ und die „Zauberflöte“, in denen man Frida Hempel bewunderte, ohne in ihr einen vollgültigen Ersatz für Marcella Sembrich oder Luisa Tetrazzini im Koloraturfach zu finden. Die Destinn entzückte besonders in den „Hugenotten“. Sonst bleibt alles beim alten, außer daß es dem Publikum öfter als früher gegönnt ist, Geraldine Farrar und Caruso zusammen singen zu hören. Die Wagner-Oper wird mit Liebe gepflegt. Ullrich und Carl Braun (beide neu hier) haben sehr gefallen und machen es dem Manager möglich, mit Gadski, Fremstad, Matzenauer, Homer, Goritz, Reiss und anderen Lieblingen jene all-star Besetzungen darzubieten, die man hier erwartet.

Original from Henry T. Finck

UNIVERSITY OF MICHIGAN

PARIS: Solange die Erben Alfred Mussets noch seine Autorrechte besaßen, widersetzten sie sich jeder Vertonung seiner dramatischen Werke, aber kaum war die Schutzzeit verstrichen, so stürzte sich ein Heer von Komponisten auf sie, aber schließlich durften die Erben doch recht behalten, denn weder Messagers „Fortunio“ noch Piernés „On ne badine pas avec l'amour“, noch auch die in der Volksoper der Gaité gegebene „Carmosine“ von Henry Février haben sich als erfreuliche Leistungen erwiesen. Selbst wenn Musset Prosa schreibt, so ist er so poetisch, daß die Musik nichts hinzufügen kann und nur als eine Verlängerung und Verdunkelung des Sinnes erscheint. Henri Cain und Louis Payen, der Dramaturg und der Verseschreiber, haben die Frechheit so weit getrieben, den drei Akten Mussets einen vorbereitenden ersten Akt vorzuschicken, der für die Handlung unnötig ist und auch dem Komponisten nur wenig bietet. Für den Schluß hat Musset, der von einer wenig bedeutenden Erzählung des Boccaccio ausging, den originellen Einfall gehabt, daß die Königin selbst das unglückliche Bürgermädchen besucht, das sich hoffnungslos in ihren Gemahl verliebt hat, und Carmosine dazu bringt, den ihr bestimmten Bräutigam zu heiraten. In der Oper verschwindet dagegen die Rolle der Königin ganz und der Bräutigam selbst erobert Carmosine durch allerlei Jugenderinnerungen zurück. Das Liebespaar, das in Jugenderinnerungen schwelgt, ist aber eines der banalsten Kundgebungen der Opernbühne. Henry Février hatte zu hoch gegriffen, als er vor vier Jahren aus Maeterlincks „Monna Vanna“ ein Musikdrama für die Große Oper machte. Das kann man ihm diesmal nicht vorwerfen. Für seinen Massenetismus fand er hier einen passenderen Stoff. Leider hat er aber auch die Schwächen seines Meisters nachahmen zu müssen geglaubt, indem er Carmosine in einem Hauptmoment unter Orchesterbegleitung deklamieren läßt. Immerhin sind seine Gesangspartien noch zu anspruchsvoll ausgefallen. Weder Frau Lambor-Vuillaume noch der Tenor Gilly reichten ganz aus in den Stellen, wo sie einige Leidenschaft hätten entwickeln sollen. Das Orchester hat Février verhältnismäßig einfach behandelt, aber vielleicht fiel gerade deswegen eine gewisse Schwäche des Streichquartetts auf. — Es war ein verwegener Gedanke, aus dem mystisch dumpfen Roman von Georges Rodenbach „Le Carillonneur“, der 1897, ein Jahr vor dem Tode des zart sinnigen belgischen Dichters erschien, eine Oper zu machen. Xavier Leroux, der das Wagnis unternahm, hatte sich überdies bis jetzt fast nur als Mann der glänzenden Äußerlichkeit bewährt. Die Aufführung in der Komischen Oper hat die Bedenken immerhin nur zum Teil gerechtfertigt. Das berühmte Glockenspiel im Turm des Stadthauses von Brügge gibt ganz von selbst dem Tonsetzer einen bestimmten Anhalt und zwingt ihn sogar dazu, ein lebhaftes Bild des Volkslebens zu entrollen, das im Roman durch den Wettbewerb um den Glockenspielerposten vorgezeichnet ist. Es ist damit ein ähnlicher Stoff gegeben wie ihn Wagner in den „Meistersingern“ so glücklich

ausgebeutet hat. Dieses Werk hat freilich vor demjenigen von Leroux den Vorzug, daß der Sängerkampf eng verknüpft ist mit der Liebesgeschichte, während hier der Wettbewerb nur eine glänzende Episode bildet, die etwas zu früh kommt und daher auf das folgende drückt, das im einfachen Rahmen eines flämischen Bürgerhauses vorgeht. Schon im ersten Bild hat der Künstler Joris, der zugleich Architekt und Musiker ist, die Wahl zwischen den beiden Töchtern des alten Antiquars und zieht die leidenschaftliche brünette Barbara, die sich ihm förmlich an den Kopf wirft, der tiefsinnigen blonden Godeliva vor, die wie für ihn geschaffen ist und die er im Grunde schon jetzt liebt. Im zweiten Bild, das auf dem Marktplatz spielt, wohnen beide Mädchen unter den Ehrengästen dem Wettkampfe bei, aber Godeliva allein begeistert sich für den Sieg der althergebrachten Glockenspielerweisen, die Joris zwei fremden Bewerbern gegenüber zu siegreicher Geltung bringt. Nach diesem musikalisch und szenisch glänzenden Bilde fallen dann die folgenden Szenen um so mehr ab, als das Hin- und Herschwenken des mit Barbara verheirateten Joris zwischen seiner kränklichen, eifersüchtigen Frau und seiner gesunden, lebenswürdigen Schwägerin eine unerfreuliche Handlung darstellt, die in der Oper noch weniger anzieht als im Roman, weil hier alle feinere Motivierung weggelassen mußte. Für die Verzweiflung des Liebespaares hat immerhin der Tonsetzer einige überzeugende Akzente gefunden, und so fügt sich das tragische Schlußbild, das an einem malerischen Kanalufer von Brügge spielt, harmonisch dem Ganzen an. Godeliva ist ins Kloster gegangen und nimmt als Begine mit einem schweren Kreuz auf der Schulter an einer Prozession teil. Sie antwortet nicht mehr auf die Verzweiflungsrufe des unglücklichen Joris und dieser verschwindet in seinem Glockenturm, aus dem plötzlich dumpfe Töne erschallen. Godeliva ahnt, daß sich Joris selbst an der großen Glocke aufgehängt hat und bricht ohnmächtig zusammen. Das Bild des Glockenspiels und das Schlußbild der Prozession sind wohl das Beste, was der Tonsetzer der „Königin Fiametta“ und des „Landstreichers“ bis jetzt geschrieben hat. Frau Carré führte die anstrengende Partie der Godeliva mit mehr Anmut als Kraft durch. Felix Vogt

PRAG: Mit dem „Ring“ und den „Meistersingern“ ist genau einen Monat nach seinem Beginn der Wagner-Zyklus am 13. März zu Ende gegangen. Unser Deutsches Theater hat bewiesen, daß es das gigantische Gesamtwerk ganz mit eigenen Kräften aufführen kann. Ein Beweis von künstlerischer Leistungsfähigkeit, den es hoffentlich noch recht oft erbringen wird. — Eine sehr hübsche Aufführung von Halévy's „Jüdin“ unter Kapellmeister Dr. Karl Horwitz mit Julie Körner als Recha, Julius Peters als Eleazar und Nicola Zec als Kardinale verdient erwähnt zu werden, ebenso die zehnte Aufführung von Strauß' „Ariadne“, die ungeschwächte Anziehungskraft ausübt.

Dr. Ernst Rychnovsky
ST. PETERSBURG: Die Hofoper ist im Februar mit der ersten Vorstellung der „Elektra“ von Strauss herausgekommen, ohne

daß sie damit einen sonderlichen Erfolg zu verzeichnen hätte, denn im großen und ganzen hat sich das Publikum entschieden gelangweilt, und es bleibt abzuwarten, ob das Werk überhaupt auf dem Spielplan bleiben wird. Über die Aufführung ist nur Gutes zu berichten; der Beifall des Publikums galt größtenteils der glänzenden Direktionskunst des feinsinnigen Albert Coates und den vortrefflichen Vertretern der Hauptrollen. — Inzwischen erlebten wir die Aufführung von Rimsky-Korsakow's „Ssadko“ im Theater für Musikdramen. Das Werk hat trotz seiner mannigfachen Längen einen warmen, vollen Erfolg.

Bernhard Wendel

SCHWERIN i. M.: Im Hoftheater sorgten in den letzten Wochen Richard Wagner und Richard Strauß für viele ausverkaufte Häuser. „Der Ring“ bewährte seine gewaltige Anziehungskraft, und dem „Rosenkavalier“ wurde als bedeutende Neuerscheinung ebenfalls ein starkes Interesse entgegengebracht. Das war verständlich und berechtigt, denn Professor Kaehler bietet mit seiner Sängerschar und seinem keine Schwierigkeiten kennenden Orchester diese Werke so dar, daß nur uneingeschränkte Anerkennung für die genußreichen Wagner- und Strauß-Abende am Platze ist. Unsere Solisten wetteiferten geradezu mit auserlesenen Leistungen; genannt seien: Frieda Schreiber (Octavian, Fricka und Erda), Paula Ucko (Brünnhilde und Marschallin), Gröbke (Siegfried und Siegfried), Mohwinkel (Wotan), Basil (Ochs von Lerchenau), Freiburg (Hagen), Kruse (Günther), Ottilie Schott (Sieglinde). — Philipp Bocks romantisches Singspiel „Der Wendenkönig“ erlebte hier seine Uraufführung. Es ist das kein die musikalische Welt erschütterndes Ereignis, sondern es ist eine freundliche, im Spree-wald spielende Operette mit buntphantastischem und naivkomischem Aufputz. Flachheiten wechseln mit wirkungskräftigen und ansprechenden Eindrücken. Sehr reizvoll ist die musikalische Schilderung der Johannismachtstimmung, auch einzelne Chöre und Lieder verraten den guten Geschmack des Komponisten. Das auch von ihm selbst verfaßte Libretto läßt zu wünschen übrig. Hofkapellmeister Meißner und Regisseur Holy hatten dem Werk viel Sorgfalt und Verständnis gewidmet. — Zu erwähnen ist schließlich ein Gastspiel von Marguerite Sylva von der Großen Oper in Paris als Santuzza und Nedda.

Paul Fr. Evers

WEIMAR: Unter Grümmer's temperamentvoller Leitung ging als Säkularfeier neuinstudiert Verdi's „Rigoletto“ in Szene. Leider verlieren wir diesen geborenen und gewissenhaften Theaterkapellmeister mit Ende der Saison. Ein Ruf als „Erster“ entführt ihn uns an die Volksoper nach Wien. — Außer einer Reihe von auf Engagement abzielenden Gastspielen in verschiedenen Opern wurde uns eine besondere Freude mit der pietätvollen Wiederaufnahme der Lassenschen Musik zu Goethes „Faust“ (I. und II. Teil) in der ungemein bühnenpraktischen Bearbeitung von Otto Devrient an den beiden Osterfeiertagen bereitet. — Der Einfluß der in Ilm-Athen befindlichen vier Kinos macht sich leider im Hoftheater durch die Lücken auf den billigeren Plätzen unangenehm bemerkbar.

Carl Rorich

WIEN: Die Uraufführung von Franz Schrekers dramatischem Märchen „Das Spielwerk und die Prinzessin“ in der Hofoper hat viele mit all dem Reiz des Problematischen umspinnen, der dieser seltsam traumhaften und traumwirren Dichtung und all den ungeordneten Willkürlichkeiten ihrer vagen Symbole ebenso innewohnt wie der impressionistisch schillernden, in ihrem schwülen und dabei zarten Farbenprangen an die fremdartig gefährliche Schönheit gefleckter Orchideen mahnenden Musik. Und hat viele (zu denen auch ich mich zählen muß) enttäuscht, die von diesem gedanklich bedeutsam, wenn auch unklar unterströmten, erotisch glühenden Traum in Worten, Tönen und Bildern einen nicht verstandesmäßigen, aber phantastisch reinen und starken Eindruck erwartet hatten: einen dichterischen, der große Sinnbilder des Lebens und der Kunst unmittelbar, ohne den Umweg über die rechtfertigende Vernunft, zur Seele sprechen läßt; und einen musikalischen, der nicht nur in den Höhepunkten des Vorspiels, der Einleitung zum zweiten Akt, den Flötenliedern des Handwerksburschen, der in Fieberglut zuckenden ersten Szene und des ganz in leuchtende Sehnsucht getauchten Festtaumels, sondern auch in den dramatisch forthastenden Szenen mit der Evidenz des Überzeugenden wirken werde. Dem ist nicht so; wenigstens nicht ganz so. Weil das Dichterische so sehr durch Widersprüche und geflissentliche Dunkelheiten verwirrt wird, daß neben all den Undeutlichkeiten auch das ursprünglich Klare blaß wird; und weil das gleiche von der Musik vieler Szenen gilt, die trotz ihrer zarten Klangfarben wesenlos wirken, weil sie nicht die Empfindung des Endgültigen, mit unabänderlicher Notwendigkeit Ausgestalteten wecken, sondern nur die, daß ein blendender Köhner und Künstler mit einem freilich selbsteroberten technischen Verfahren den wirklich erlesenen Früchten vollkommener Inspiration die Surrogate des bloßen Willens hinzugefügt hat. Daß er, statt jede Einzelheit ausreifen zu lassen, die Stunde gezwungen hat, ihm dienstbar zu sein. All dies zeigt sich erst bei der Aufführung des wunder-sam zwiespältigen, in seinem Gelingen wie in seinem Versagen gleich fesselnden Werks, das vielleicht ein verfehltes ist — aber aus Überfülle, nicht aus Armut verfehlt, und selbst in seinen Schwächen interessanter und produktiver ist, als die meisten der bloß theatralischen Geschicklichkeiten des heutigen Opernmarkts. Das gilt von dem ganz eigenen Ton der Dichtung, in der der Leidensweg der verderblichen und in irrer Sehnsucht kranken Schönheit und der Leidensweg des Künstlers gezeigt wird, der in sein Spielwerk das reine Erklängen der Menschenseele bannen will und dem die Ehrfurchtlosigkeit des Lebens, aber auch dessen zerstörende Mächte, Sinnengier, Haß, Betrug, brutale Erotik das Werk verstört und ihn selbst in die Nacht des Wahnsinns treibt. Und es gilt von der Musik, die eine ganz sonderliche Mischung des tonal gebundenen mit dem ganz feinen, leisen, zart dissonierenden und dabei immer reizvoll, ja bis zum Überreiz wohl lautenden Klangwerden bedeutet, wie es Debussy, Delius oder Dukas eigen ist (und ganz anders als bei

Schönberg), — aber durchaus eigensam und persönlich, und vor allem: nicht nachgeahmt, sondern wirklich innerlich gehört. Wobei nur zu beklagen ist, daß der schönste Teil des Ganzen, die spinnwebartigen Chöre, das zart versonnene Flötenspiel des Handwerksburschen, das dann zu verführerischem, lockend schwelgerischem und süß lechzendem Reigen wird, bei der Aufführung nicht recht zur Perzeption kommen, weil allerlei Unartikulierte, Volksgeschrei, Glockengeläute diese subtilen Tongespinnste verschütten. Und daß auch die an sich zauberhaft fein und fremdartig gemischten Klänge des Spielwerks nur ganz vage, ja kaum hörbar in das andere hineinflimmern: der gerade im Ersinnen unwirklich märchenhafter, wie aus fremden Reichen tönender, beklemmend lockender Laute unerschöpfliche Künstler Schreker scheint sich hier in der Wirkung seiner Instrumentation getäuscht zu haben. Bei alledem: ein unbedingt eigenartiges, wenn auch unbedingt fragwürdiges Werk, in dessen Schöpfer sich noch viel Ungemäßes lösen, viel Unklares zu innerer Ordnung kommen muß. Dann wird dieser Tondichter eine der stärksten Potenzen der heutigen Opernbühne bedeuten. — In der Wiener Aufführung war Rollers herrliches Bühnenbild das künstlerisch Höchststehende. Reichenbergers sorgliche und mit Wärme durchgebildete Orchesterleitung das anziehendste. Während Gregors Regie, insonders während des Festes, das alle Zügellosigkeit entfesseln sollte, und bei dem ratlose Statisten reglos herumstanden, und in der kläglich mißlungenen, statt der Dämonie blos in exzentrische Komik verfallenden Schlußszene ganz versagt hat. Auch die Darsteller, mit Ausnahme des stimmlich berückenden Fr. Jeritza und Hofbauers, der doch starke Momente hatte, viel zu konventionell; so schön William Miller auch singt, so wuchtig Weidemann auch zu gestalten versuchte. Der Erfolg war zwiespältig wie das Werk selbst. Es wurde begeistert gezischt und verzweifelt applaudiert.

Richard Specht

KONZERTE

ANTWERPEN: Die Société des nouveaux concerts vermittelte uns weiter Kunstgenüsse erlesenster Art, unter Leitung Steinbachs Beethovens „Eroica“ und den zweiten Satz der Zweiten Symphonie Mahlers, unter Direktion des hiesigen verdienstvollen Kapellmeisters Mortelmans Balakirew's etwas langatmige C-dur Symphonie. Im erstern entzückte Teresa Carreño mit Tschaiakowsky's b-moll Konzert und kleineren Virtuosenstücken, im zweiten der Violinist Flesch mit genialem Vortrag des Beethoven-Konzerts. — Elsa und Caecilie Satz hinterließen trotz virtuos ausgeglichenem Zusammenspiel auf zwei Klavieren keinen besonders tiefen Eindruck, wohingegen das Pariser Capet-Quartett mit Haydn, Beethoven und vor allem Debussy eine unübertreffliche Wirkung ausübte. — Im Volkskonzert hörte man das selten gespielte reizende Konzert für Flöte und Harfe von Mozart, dagegen konnten Kompositionen zeitgenössischer Belgier kein Interesse erwecken. — Francks „Béatitudes“ (Seligpreisungen) erlebten

unter Leitung Ontrops eine fast vollendete Aufführung, namentlich in chorischer Hinsicht (Société de musique sacrée) und mit vorzüglichen Pariser Solisten.

A. Honigsheim

BASEL: Die letzten Abonnementskonzerte, die durch die Mitwirkung Lucy Gates' und Paul Benders besonderen Wert erlangten, vermittelten außer allgemein bekannten Orchesterwerken Anton Bruckners Sechste Symphonie in vortrefflicher Ausarbeitung durch Hermann Suter, dessen hervorragende Qualitäten als Orchesterleiter auch in einem der Symphonien Beethovens umfassenden Zyklus von Extrakonzerten unzweideutig zutage trat. — In tiefer Stimmung bot der Basler Gesangsverein Hector Berlioz' großangelegte „Totenmesse“, deren geniales „Tuba mirum“ zu ebenso intensiver Wirkung gebracht wurde, wie die rein-lyrischen Parteen, unter denen die Interpretation des „Sanctus“ durch Hans Ernst besonders erfreute. — Intime Kleinkunst in überzeugender Einheitlichkeit des Stils brachte der Basler Bachchor unter Adolf Hamm mit der Wiedergabe der „Trauerode“ und der Kantate „Gott fährt auf“ von Bach, in der der verhältnismäßig kleine Chor durch überraschende Wärme und Plastik des Ausdrucks fesselte. Von den Solisten war Anna Stronck-Kappel über alles Lob erhaben, während Rolf Liegnitz durch mangelnde Reinheit der Intonation enttäuschte. — In einem eigenen Liederabend entzückte Maria Philippi, von Ed. Ehrsam am Flügel unterstützt, durch die Abgeklärtheit ihrer Kunst. — Im benachbarten Lörrach brachte Albert Hitzig das selten gehörte Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“ von Ferdinand Hiller zu einer eindrucksvollen, großzügigen Wiedergabe.

Gebhard Reiner

BERLIN: Für den 9. Symphonieabend der Königlichen Kapelle hatte Richard Strauß Schuberts Unvollendete und Beethovens Neunte, für den 10. und letzten eine Reihe von Ouvertüren von Wagner und sein „Heldenleben“ aufs Programm gesetzt. In dem Finale des Beethovenschen Werkes wirkte der Königliche Opernchor mit Chorschule, außerdem das Soloquartett der Damen Andrejewa-Skilondz und Marie Goetze sowie der Herren Rudolf Berger und Baptist Hoffmann mit. Wem es vergönnt war, die Neunte unter Leitung eines Wagner, Bülow, Hans Richter zu erleben und damit einen Maßstab für richtiges Erfassen des Zeitmaßes, für Herausarbeiten feiner Einzelheiten dieser Musik zu gewinnen, kann sich unmöglich damit einverstanden fühlen, wie sich Richard Strauß mit diesem Werke abfindet. Das temperamentvolle Drauflosgehen bei diesem Stoffe genügt wirklich nicht; man kommt beim Zuhören nicht heraus aus dem inneren Widerspruch, wenn Strauß die Neunte dirigiert. Dagegen kann man von Herzen zustimmen, wenn er das „Lohengrin“-Vorspiel aufbaut oder die „Tannhäuser“-Ouvertüre vorführt; weniger wollte mir die Faust-Ouvertüre zusagen, bei deren Ausführung das rhythmische Element nicht energisch genug ausgearbeitet war. Daß, was an Schönheit des Klangs in seiner „Heldenleben“-Partitur steckt, mit voller Liebe hervorgeholt wurde, kann man sich wohl denken. Der Ausgang dieses Tongedichtes mit seinen wirklich

hinreißend schönen Klangwirkungen ließ alles vergessen, was man gegen den Dirigenten sonst auf dem Herzen hatte. — Einen ganz herrlichen Musikabend haben die Herren Schnabel, Flesch und Gérardy ihren zahlreich erschienenen Hörern noch zum Schluß der Spielzeit bereitet. Mit Begleitung des von Camillo Hildebrand dirigierten Philharmonischen Orchesters wurde Mozarts Konzert für zwei Klaviere in Es (Schnabel mit Richard Buhlig), das Konzert für Violine und Cello von Brahms und zum Schluß das Triplekonzert von Beethoven gespielt. Es war ein Vergnügen, diesem vollendeten, aufs feinste abgewogenen Zusammenspiel zu lauschen; jeder Tondichter wurde in seiner Eigenart erfaßt, es war ein Wettspiel hinsichtlich der Schönheit der Tongebung auf jedem Einzelinstrument, das sich doch so glücklich in das Zusammenwirken einfügte. Ein rückhaltloses Bravo den Solisten wie dem Orchester.

E. E. Taubert

Die Chorleistung der Singakademie in Bachs so ungemein dramatischer „Johannes-Passion“, die Georg Schumann seit einigen Jahren regelmäßig neben der „Matthäus-Passion“ aufführt, war vortrefflich; auch das Philharmonische Orchester, zu dem sich an der Orgel Meister Irrgang und am Klavier Max Eschke gesellten, stand meist auf der Höhe seiner Aufgaben. Mit feinstem Stilgefühl und vollendeter Technik sang die Sopranistin Clara Senius-Erler, höchst annehmbar die junge Altistin Hilde Ellger. Würde die Höhe dem Tenoristen Felix Senius nicht Schwierigkeit machen, so wäre er als Evangelist schlechtweg vollendet. Sidney Biden sang als Christus zu gedeiht, bisweilen sogar weinerlich. Mit großer Geschmeidigkeit bewältigte Karl Mayer die Kolaturen der Baßarien; seine Stimme klang prachtvoll, sein Vortrag war durchgeistigt. Die kleineren Baßsoli vertrat Otto Werth. — Entschiedene Fortschritte hat das Neue Tonkünstlerinnen-Orchester, dem die Bläser des Philharmonischen Orchesters hilfreich zur Seite standen, unter Iwan Fröbes Leitung gemacht, doch erscheint es mir höchst zweifelhaft, ob es sich auf die Dauer hier wird behaupten können. Als verspätete Neuheit wurden Zdenko Fibichs († 1900) etwas gar zu ausgesponnene Idylle „Am Abend“ und die reizende Valse triste von Sibelius geboten. Für Lieder von Hermann Durra (gesungen von Magda Hoppe) konnte ich mich gar nicht erwärmen. Die Klavierspielerin Gladys Seward steuerte das Konzertstück von Weber bei. Schuberts Kleine C-dur Symphonie beschloß den Abend. — Das 6. (letzte) Oskar Fried-Konzert fand unter Mitwirkung des Bruno Kittelschen Chors als Beethoven-Abend statt. Auf die Kantate „Meeresstille und glückliche Fahrt“, dirigiert von Bruno Kittel, und das G-dur Konzert, gespielt von Sandra Droucker, folgte die Neunte, deren Instrumentalsätze weit mehr befriedigten als das Finale, dessen Soloquartett noch in letzter Stunde im Sopran und Baß ergänzt werden mußte. — Stefi Jung-Geyer, trotz ihrer Jugend sicherlich die bedeutendste der lebenden Geigerinnen, trat wieder einmal für Goldmarks Konzert ein. Sie hatte sich mit dem höchst beachtenswerten Dirigenten Adam Dolzycki

zusammengetan; dieser brachte mit dem Blüthner-Orchester Gernsheims stets wohlklingende, fein gearbeitete und gedankenreiche zweite Symphonie und eine ziemlich anspruchsvolle, harmonisch interessante, durch feine Tonmalerei und geschickte Instrumentation ausgezeichnete symphonische Dichtung „Anhelli“ von L. Rozycki zu trefflicher Aufführung. — Trotz nicht gerade vollendeter Wiedergabe fand der dem Schaffen Hans Koeßlers gewidmete Abend der Loevensohnschen Kammermusikvereinigung jubelnden Widerhall bei dem Publikum. Weniger wegen der großen Formvollendung, die in dem finalen Variationssatz uns schließlich die Hauptthemen der übrigen Sätze in geistvoller Kombination vorführt, als wegen der herrlichen melodischen Erfindung und des wahrhaft aus tiefster Seele entspringenden Empfindens verdient das Streichquartett in g allgemeinste Beachtung. Vielleicht noch schwungvoller und im Adagio noch weihvoller ist das noch ungedruckte Streichquintett (mit zwei Bratschen). Beide Werke lassen uns in Koeßler einen Geistesverwandten und Gesinnungsgenossen von Brahms erkennen. Mager uns auch keine neuen Bahnen, etwa wie Max Reger oder gar Arnold Schönberg, erschließen, so ist er doch durchaus ein in hohem Grade klassisch gebildeter, geschmackvoller, vornehmer Musiker mit modernem Empfinden. Daß er gern an das alte deutsche Volkslied anknüpft, überhaupt volkstümlich in des Wortes bester Bedeutung komponiert, bewiesen seine Kammergesänge für eine Singstimme (Meta Zlotnicka), Oboe (Fritz Flemming), Horn (Paul Rembt) und Streichquartett. Es ist erstaunlich, mit welcher Feinheit und Ausdruckskraft er diese sechs Instrumente behandelt, um die Textesworte musikalisch zu illustrieren.

Wilhelm Altmann

Die diesjährige „Matthäuspassion“-Aufführung der Singakademie in der alten Garnisonkirche nahm einen künstlerisch hochbefriedigenden Verlauf. An dem erhebenden Eindruck hatten die Örtlichkeit, die reifen Leistungen des Chors wie der Instrumentalisten (Philharmonisches Orchester, mit Bernhard Irrgang an der Orgel) und die glückliche Besetzung der gesanglichen Solopartien (Eva Lessmann, Lula Myszig-Meiner, Richard Fischer, Arthur van Eweyk, Otto Werth, Carl Raché) gleichermaßen Anteil. Georg Schumanns durchaus einheitliche stilistische Auffassung und Interpretation des Werkes, die, von etwas dogmatischem Charakter, sich streng im Rahmen der Berliner Tradition hält (es war die 94. Aufführung der Passion durch die Singakademie), vermag ihre innere Berechtigung gerade in der Kirche am deutlichsten und überzeugendsten zu erweisen. Sie gibt bei aller Betonung des Kirchlich-Religiösen doch dem Musiker Bach, was des Musikers ist. Und das scheint uns das Entscheidende zu sein. — In einem Konzert mit dem Blüthner-Orchester stellte sich Fr. Schnedler-Petersen aus Kopenhagen als vortrefflicher, routinierter Dirigent vor. Neben Svendsens mehr durch feine Detailarbeit als durch Selbständigkeit der Erfindung und großzügiges Gestalten sich auszeichnender B-dur Symphonie bot er einige Neuheiten. Die Konzertsouvertüre „Helios“ Carl

Nielsens erweckt mit ihrem stimmungsvollen, in satten orchestralen Farben gehaltenen Anfang Hoffnungen, die im Verlauf der zu wenig auf Gegensätzlichkeit bedachten Komposition sich leider wieder verflüchtigen. Weit mehr Eigenart verrieten zwei Stücke aus den „Scènes historiques“ von Jean Sibelius („Scena“ und „An der Zugbrücke“), impressionistische Instrumentalgebilde von pittoreskem Reiz. Mit virtuosem Schwung spielte Ignaz Friedman das b-moll Konzert von Tschaiakowsky. Der Schluß des Programms verzeichnete die „Euryanthe“-Ouvrature.

Willy Renz

Lina Spera ist eine begabte Violinistin. Sie besitzt eine vorzügliche Technik und spielte auch die Stücke mit viel Temperament. — Eleanor Hazzard Peacock kann man gutes Stimmmaterial und einen beseelten Vortrag nachrühmen. Das Brahms'sche „Auf dem Kirchhofe“ habe ich selten ähnlich eindrucksvoll vortragen gehört.

Max Vogel

Grete Hentschel-Schesmer singt, wenn sie nicht ihre Höhe verwenden muß, mit recht wohlklingender Stimme, und wenn die Texte nicht zu anspruchsvoll sind, mit natürlicher, reiner Empfindung. Die Kinderlieder von Heinrich Kaspar Schmid, die sie zum ersten Male sang, sind bescheidene Stückchen; geistvollere Einfälle vermißt man durchweg. — Der Pfannschmidt'sche Chor (Dirigent: Heinrich Pfannschmidt) führte am Karfreitag Bachs Matthäuspasse auf. Dieses schönste aller Musikwerke erlebte eine gut-handwerkliche, unaufdringliche Wiedergabe, so daß man, wenn man selbst die genügende Inbrunst mitbrachte, alle die Wunder genießen konnte, zumal die durchweg soliden Einzelkräfte. — Martha Wolff-Dreyer, Hilde Ellger, die besonders hervorgehoben sei, Erwin Zingel, Piet Deutsch, Niko Harzen-Müller — durch ihre Innigkeit der Vorführung einen gottesdienstlichen Charakter gaben. Auch der Chor war sauber, in den schwereren Partien tüchtig, nur manchmal zu laut. Die Orchesterbegleitung führte die Kapelle des Kaiser-Alexander-Garde-Grenadier-Regiments (Dirigent: Fritz Brase) mit wackerem Ehrgeiz aus. An der Orgel amtierte ganz ausgezeichnet Otto Priebe. Wie gut steht es um die Kunst eines Landes, dessen Bürgerfrauen und — Soldaten so musizieren! — Godfrey Ludlow ist mehr ein geschickter als genialer Geiger; sein langsamer Ton ist am schönsten, sonst fehlt aber noch vieles, auch rein Technisches. Das Konzert von Tivadar Nachez, das er hier zum erstenmal spielte, ist ein auf Wirksamkeit ausgehendes, halb gelungenes Werk, dessen Mittelsatz sich noch am ehesten einprägt. — Ossip Gabrilowitsch spielte an seinem letzten der sechs Abende, in denen er „Die Entwicklung des Klavierkonzerts“ demonstrierte, César Franck, Saint-Saëns, Strauß und Rachmaninoff. Damit ist eine der großartigsten Leistungen der letzten Jahre beendet, aber nur in Beziehung auf Technik und Gedächtnis und nicht auf wirkliche Klavierskunst. Gabrilowitsch posiert wie wenige, was um so schlimmer ist, als er sich seines nur äußerlichen Erfassens kaum bewußt ist. Am natürlichsten und erfolgreichsten gab er sich im c-moll Konzert von Saint-Saëns. Für die Darbietung der Variations Symphoniques von Franck,

der weitaus wertvollsten Nummer des Abends — in dem auch das Philharmonische Orchester sein Schönstes bot —, gebührt ihm besonderer Dank. — Florence Trumbull mußte so ziemlich ihr ganzes Klavierspiel umändern, wenn sie standhalten will; vor allem mußte sie weicher spielen, dann brächte ihre nicht üble Trefftechnik bessere reinere Passagen heraus. So aber, in diesem rohen Zustand, ist ihr Musizieren bei allem Fleiß, der sich bemerkbar macht, ein Umding.

Arno Nadel

Der Berliner Lehrer-Gesangverein (Dirigent: Felix Schmidt) konnte in einem Volkskonzert die großen Vorzüge seines Materials wieder im hellsten Lichte zeigen. Allerdings machten sich im weiteren Verlauf eine Ermüdung der Sänger und damit zusammenhängende Mängel in der Tonreinheit bemerkbar, denn das ganze aus 13 Stücken (darunter sehr umfangreiche) bestehende Programm wurde ohne Pause für die Sänger in knapp einer Stunde erledigt. — Der Trioabend von Robert Kahn (Klavier), Joseph Rywkind (Violine) und Arthur Williams (Cello) verlief sehr anregend. Alle drei, als ausgezeichnete Kammermusikspieler bekannt, konnten in der Darstellung den höchsten Anforderungen genügen, wenngleich man dem Pianisten manchmal etwas mehr Zurückhaltung und dem Geiger einen etwas größeren Ton gewünscht hätte. — Auf die Pianistin Vida Llewellyn kann man Hoffnungen setzen, wenn sie auch mit Beethovens op. 111 noch zu hoch gegriffen hatte. Abgesehen von kleinen Fehlern ist ihre Technik gut fundiert, ihr Spiel interessiert und strömt Wärme aus. — James Simon ist in erster Linie Musiker, in zweiter Pianist. Hübsche aparte Stimmungen konnte man in seinen Liedern erlauschen, die von Wilhelm Guttman (Bariton) wirkungsvoll gesungen wurden. „Als ich so mit Rosen ging“ ist allerdings reichlich trivial geraten. Als Pianist wußte er am überzeugendsten mit zarten Gebilden wie dem Nocturne op. 32 No. 1 von Chopin zu wirken.

Emil Thilo

Richard Singer spielte am letzten Abend in seinem Zyklus „Das moderne Klavierkonzert seit Liszt“ das B-dur Konzert von Brahms, etwas verschwommen bisweilen, aber mit ehrlicher Hingabe und ansehnlichem Können. Darauf kam das Konzert h-moll op. 4 von Bernhard Stavenhagen, das ebenso brillant wie ernst ist, zum Vortrag. In dem Werk machen sich Einflüsse von Brahms und Liszt geltend, die der Komponist in erfreulicher Weise mit Eigenem verschmolzen hat. Stavenhagen dirigierte das Orchester; die Begleitung des Brahms-Konzertes war meisterhaft zu nennen. — Ein Sonatenabend von Rina Franco-Zuffelato (Klavier) und Olga Thomsen (Violine) stand auf dem Niveau guter Hausmusik. Die Pianistin ist die begabtere; ihr Spiel macht einen zuverlässigen, sicheren Eindruck. Die Geigerin spielte sich erst allmählich ein. — Marta Malatesta behandelt den Bechstein zart und mit flüssiger Technik. Aber sie schien nicht besonders disponiert zu sein; denn ihr Chopinspiel ließ manche Feinheit vermissen. — Kaj Bendix, ein nordischer Bariton, sollte noch keinen Lieder- und Balladenabend geben. Für ihn heißt es zunächst, ursprünglich nicht üblen Material die

Unterweisung eines tüchtigen Gesangspädagogen zu genießen. Dann wird sich über seinen Gesang reden lassen. — Die Violinistin Armida Senatra ist bereits vorteilhaft bekannt. Auch diesmal zeigte ihr Spiel Streben nach Tonschönheit, mehr Vorsicht als Temperament und echt musikalischen Sinn. Das Philharmonische Orchester unter Otto Marienhagen begleitete etwas müde und schleppend.

Walter Dahms

Der Pianist Guy Bevier Williams zeigte in den symphonischen Etuden Schumanns, wie einer Anzahl Chopin'scher Stücke zwar saubere Technik und ein löbliches Streben nach klanglicher Ausgeglichenheit, die in einem wohlklingenden Anschlag gipfelte, ließ aber im Vortrag zu sehr vermissen, daß er auch etwas Eigenes zu sagen habe, als daß er dauernd hätte interessieren können. Ähnlich war es mit seinen Kompositionen bestellt, in denen durchweg ein ersichtliches Streben nach Wohlklang und melodischer Fülle auftrat, die aber weder Züge einer gefestigten Persönlichkeit, noch überhaupt Erfindungstalent aufwiesen. Am fühlbarsten war der Mangel an scharfer Profilierung in der von Hugo Kortschak sehr tonschön gemeinsam mit dem Komponisten gespielten Violin-Sonate, die nebenbei viel zu wenig polyphon gestaltet ist und in der Erfindung sich verschiedenemal in recht banalen Phrasen gefällt. Etwas besser gelungen waren die von Bessie Williams mit sehr kleiner, aber sympathischer Stimme gesungenen Lieder, in denen hier und da Züge auftauchten, die auf die Möglichkeit späterer Ausreifung zur Selbständigkeit hinwiesen. — Über die „Entfesselung der menschlichen Stimme“ sprach Maxim Swertlin. Seine Art, seine Gedanken dem Zuhörerkreis mitzuteilen ist sympathisch, und da sie den Anschein großer Natürlichkeit erweckt, nicht wirkungslos. In dem was er sagte, fand sich manches, über das es sich lohnte, nachzudenken und das zum mindesten nicht auf der weiten Heerstraße aufgelesen war. Vieles freilich erweckte, eben weil es Ungewöhnliches enthielt, lebhaften Widerspruch. Über anderes wieder schien der Vortragende selbst noch nicht im klaren zu sein, und es wäre wohl besser gewesen, mit einer öffentlichen Bekanntgebung seiner Ideen zu warten, bis er selbst ihrer ganz mächtig geworden. Die Idee z. B., die Ausbildung der Stimme auf den Nachahmungstrieb des Menschen zu basieren, und zu fordern, daß man jeden Ton, ehe man ihn selbst singt, vorher in seinem inneren Ohr hören soll, um ihn dann so nachzumachen, ist denn doch eine Utopie, deren Möglichkeit höchstens bei langsamen Tonfolgen vorhanden wäre, in schnellen Passagen aber direkt ausscheidet. Ideen zu haben ist ganz schön, aber diese Ideen müssen auch Hand und Fuß haben. — Wenn Richard Schröder nicht mehr Stimme besitzt, als er in seinem Liederabend zu zeigen imstande war, so hätte er diesen selbst ruhig unveranstaltet lassen sollen, da dann seine Qualifikation weder für Berlin, noch für die Provinz ausreicht. Möglich ist es aber, daß er unter der für Sangeskehlen abnorm ungünstigen Witterung litt. So, wie die Sache jetzt stand, vermochte er weder gesanglich noch im Vortrag zu interessieren. Am besten gelangen ihm noch die düsteren, aber gehaltvollen Lieder von Wetz. Bodo Wolf

versah sich bezüglich der Stärkegrade in der Kunst des Begleitens wiederholt ganz wesentlich.

Emil Liepe

Eine durchaus mittelmäßige Leistung war das Sonatenspiel von Olga und Umberto Supino. Ich hörte Bachs Sonate in h und Brahms' op. 78, in G. Der Tongebung des Geigers mangelte es an Egalität, hervorgerufen durch ein übermäßiges „espressivo“. Bei Bach ist neben einer oft mangelhaften Phrasierung und Ausführung der Melismatik (besonders Triller mit und ohne Vor- und Nachschlag) die Figuration entschieden zu grobkörnig gewesen. Besser geriet Brahms, sowohl in der Auffassung als auch in technischer Beziehung. Olga Supino ist eine ganz leidliche Pianistin. Wenngleich die Qualität der Tongebung und vor allem die Ausführung der crescendi und accelerandi (nebst ihren Umkehrungen) manchen Wunsch unbefriedigt ließen, so verfügt sie doch über eine variable musikalische Intuition. — Das Programm des 9. Loevensohn-Konzerts nannte an erster Stelle Désiré Thomassin mit einer Sonate für Klavier und Cello, op. 76. Das dreisätzige Werk („Molto Appassionato“, „Molto Adagio“ und „Finale-Rondo“) macht entschieden einen guten Eindruck. Die klassische Sonatenform ist selbstredend in einer modernen Fassung zur Verwendung gekommen. Auch sonst steht der Komponist erfreulicherweise auf modernem Boden. Kompositionstechnisch bietet das Werk manches Schöne, sowohl in harmonischer als auch in melodischer Hinsicht. Besonders das Melos der Cellopartie zeugt von apertem Geschmack und warmblütigem Empfinden. Der Klavierpart steht dem durchaus ebenbürtig zur Seite. Eine hervorragende Wiedergabe erfuhr das Werk durch Marix Loevensohn und Max Trapp. Letzterer sollte eine gewisse Sprödigkeit in Spiel und Auffassung noch abstreifen. Von sechs Liedern des Warschauer Komponisten Ludomir von Rózycki sind drei besondere Erwähnung wert: das fein empfundene, duftige „Venedig“, das schelmische, da capo verlangte „Agnes“ und das sehr interessante, wirksame „Mädchenlied“. Die anderen klangen zu gesucht. Der Komponist bietet in den genannten Liedern durchweg beachtenswerte Leistungen. Die Deklamation ist vollendet zu nennen, und die Harmonik ist von eigenem Reiz. Jedenfalls sind diese Erzeugnisse eines begabten Tonsetzers weiterer Beachtung anzuempfehlen. Meta Zlotnicka sang die Lieder, begleitet vom Komponisten, in vortraglicher Hinsicht recht gut. G. Kutschka spielte mit virtuoser Technik die Chaconne für Bratsche und Klavier von Henri Marteau (am Klavier Max Trapp). Hans Hermanns steuerte seine Variationen über ein Schubert-Thema bei. Dieses hochinteressante Werk mit seiner bravourösen Technik und seinem virtuoson, kompositionstechnisch vollendeten Aufbau ist ein Meisterwerk der modernen Variationskunst. Wie es gespielt werden muß, das zeigte der Komponist selber in excellenter Weise. Den Beschluß des gefeierten Konzertes bildete ein Trio, op. 30, in cis-moll für Klavier, Violine und Bratsche von Joseph Jongen (van Laar, Kutschka und Trapp). Die seltene Instrumenten-Zusammenstellung ergibt mitunter ein ganz merkwürdiges Kolorit, was gewiß zu den Vorteilen

des auch sonst wohl gelungenen Werkes zu rechnen ist. Den weitaus größten Raum beansprucht der zweite Satz, ein „Thème et Variations“. Einem klangedlen, rhythmisch gefestigten Thema schließen sich eine Anzahl Variationen von teilweise hervorragender Wirkung an. Durchweg eine virtuose, stets selbständige Kontrapunktik aufweisend, die für die einzelnen Instrumente geschickt, ihrer Eigenart entsprechend verwendet wird, bietet das Werk auch in harmonischer Hinsicht des Interessanten genug, um mit Recht allgemeiner Beachtung empfohlen zu werden. — Am Karfreitag nahm Ernst Zander, der begabte und unermüdliche Dirigent des Berliner Volks-Chors Gelegenheit, César Franck wieder einmal mit einem größeren Werke zu Worte kommen zu lassen. „Die Seligpreisungen“ sind zu bekannt, als daß ich näher darauf eingehen müßte. Darf man bei der gewiß nicht vollendeten gesanglichen und musikalischen Kultur der Sänger seine Erwartungen und Wünsche nicht zu hoch schrauben, so muß man doch ehrlich anerkennen, daß die Ausführung dieses verhältnismäßig schwierigen Werkes dem Chor und seinem Dirigenten alle Ehre macht. Von den Solisten seien besonders vermerkt Anton Sistermans (Bariton), ein stilvoller Vertreter der Christus-Partie, und Werner Engel (Baß) mit einem voluminösen Organ von prächtiger Färbung. Weiterhin betätigten sich mit mehr oder minder gutem Gelingen: Meta Zlotnicka (Sopran), Julie Fabricius (Mezzo-Sopran), Elisabeth Christian (Alt), Paul Bauer (Tenor) und Karl Weiß (Tenor). Das Blüthner-Orchester trug zum Gelingen dieses Abends nicht wenig bei. — Michael von Zadora spielte an seinem zweiten Klavier-Abend Bach und Beethoven. An seinem äußeren Spiel ist wenig oder gar nichts zu bemängeln. Da ist alles von einer Subtilität, von einer technischen Vollkommenheit, die sich völlig souverän über jegliche manuelle Schwierigkeit hinwegsetzt. Um so bedauerlicher, daß Zadora die vier Choral-Vorspiele von Bach-Busoni mit solcher etüdenhafter Bravour „herunterrasselte“. Auch Beethovens Sonate Cis-dur, op. 110, litt besonders in der „Fuga“ unter einer unerträglichen Maniertheit. Wie kann man den cantus firmus dort und das Thema hier derartig herauspauken? Das ist kein Zeichen besonderen Verständnisses für polyphone Kunst. Die Glanzleistungen des Abends waren die A-dur Sonate, op. 101 und aus der c-moll Sonate, op. 111 das „Maestoso; Allegro con brio ed appassionato“. Dabei wurde einem ordentlich warm. — Paul Grümmer und Frédéric Lamond hatten sich zu einem Sonaten-Abend zusammengefunden. Ein selten glückliches Zusammenfinden, denn die beiden Künstler, als Solisten allenthalben geschätzt, bereiteten mit der vollendeten, höchst eindrucksvollen Interpretation von Beethovens Sonaten in D, op. 102, und in g, op. 52, sowie Brahms' F-dur Sonate, op. 99, einen außergewöhnlichen kammermusikalischen Genuß. — Der Sonaten-Abend von Emeric von Stefaniai (Klavier) und Edward Kreiner (Violine) verlief weniger eindrucksvoll. Dieses Manko ist zum weitaus größten Teil dem Geiger aufs Konto zu setzen, der mit seiner zwar landläufig guten Technik,

aber seinen sonstigen offenbaren Mängeln (ich nenne nur den gar zu konventionellen, dünnen Ton und die fatalen Intonationsschwankungen, namentlich in den höheren Lagen) keineswegs zu befriedigen vermochte. Stefaniai ist ein äußerst talentierter Pianist, der seinem Partner nicht nur technisch, sondern auch intellektuell überlegen war. Ihm kommt das Verdienst zu, das künstlerische Niveau des Abends gewahrt zu haben. — Über die „Koloratur Sängerin“ Klara Otto und über die „Pianistin“ Hildegard Krohn können wir ohne weiteres zur Tagesordnung schreiten. — Edmund von Strauß brachte mit dem Blüthner-Orchester eine Novität für Berlin: Heinz Tiessen's „Erste Symphonie, C-dur op. 15 in zwei Sätzen mit einem Leitspruch von Rainer Maria Rilke.“ Der erste Satz („Ziemlich lebhaft, mit Feuer und Entschlossenheit“) ist in jeder Hinsicht der bestgelungene Teil dieser Symphonie, die in allem noch den Stempel der „Schule“ trägt. Birgt die Partitur auch in harmonischer und instrumentaler Hinsicht manches Gute, so ist das thematische Material, besonders das des zweiten Teils („Sehr lebhaft — Langsam“) für moderne Begriffe doch recht bescheiden zu nennen. In der Entwicklung des Ganzen vermißte ich einigermaßen die Logik. Enharmonische und sonstige harmonikale Künste vermochten die offenbaren Mängel kompositionstechnischer Art nicht zu vertuschen. Der zweite Satz krankt ganz besonders an architektonischen Willkürlichkeiten. Jedoch ist der Komponist zweifelsohne ein gediegener Musiker, dessen zielbewußtes Streben sicherlich einmal beachtenswerte praktische Erfolge zeitigen wird. Karin Lindholm (Sopran) verfügt über ein reizendes Vortragstalent und eine von Natur sehr ansprechende Stimme. Einzelne technische Mängel sind allerdings noch zu beseitigen, ehe sie eine „fertige“ Sängerin genannt werden kann. Mezzavoice und Koloraturtechnik sind bereits vollkommen ausgebildet. Mendelssohns „Hebriden“-Ouvertüre, Smetana's symphonische Dichtung „Die Moldau“ und Tschaiowsky's pompöse Ouvertüre „1812“ vervollständigten das Programm. — Clara Arnm hat das Zeug, einmal eine gute Sopranistin zu werden. Unterstützt von einem natürlichen Vortragstalent, brachte sie mit mehr oder minder großem Glück eine Reihe Lieder zu Gehör. In gesangstechnischer Hinsicht sind noch mancherlei Korrekturen wünschenswert, z. B. bessere Tonführung im f, Unterdrückung eines oft recht störenden Tremolo usw. Joseph Szulc begleitete recht verständig und gewandt. — Fritz Lindemann (Klavier) und Nicolas Lambinon (Violine) spielten Sonaten von Brahms (A, op. 100), Beethoven (A, op. 12/2) und Oscar C. Posa (C, op. 7). Die zahlreichen Zuhörer spendeten den beiden Künstlern warmen Beifall, besonders bei Brahms und Beethoven. Weshalb sie sich aber mit solchem Eifer für die Sonate von Posa, ein in jeder Hinsicht überlebtes, recht fades Erzeugnis von wenig Reiz, einsetzten, erschien mir wenig einleuchtend.

Carl Robert Blum

Der zweite Klavierabend von Louis Edger trug den stolzen Namen „Beethoven-Abend“. So meisterlich Edger die kleinen Formen be-

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

herrscht (Beweis gab sein erster Klavierabend), so wenig verfügt über eine schöpferische Wiedergabe, die in den Tiefen und dem Erhabenen ihre Wurzel faßt. Manches war klar durchdacht und eronnen, aber nicht gefühlt, nicht erlebt. Und Beethoven? Schrieb er nicht um des Lebens willen? — Auch Chopin erfuhr in Ignaz Friedman eine allzusehr subjektive Auferstehung, zu sezessionistisch, zu impressionistisch. Mit etwas mehr Chopin und etwas weniger Ignaz Friedman wäre den Zuhörern besser gedient. — Arthur A. Loesser gab die Sonate fis-moll von Schumann mit großem Verständnis wieder, dergleichen Kompositionen von Chopin. Über Loessers eigene Kompositionen „Variationen über ein eigenes Thema“ und „Intermezzo“ kann ich mir nach einmaligem Hören kein Urteil bilden; ich hoffe, beim nächsten Zusammenreffen dem Pianisten auch als Komponisten gerecht zu werden.

Hanns Reiß

Das 6. (und letzte) diesjährige Hausegger-Konzert brachte nach Webers „Oberon“-Ouvertüre Bruckners Fünfte Symphonie. Lächelnd liest man heute das harte Urteil, das selbst ein so objektiver Kritiker wie Kretzschmar einst über Bruckner fällte (und auch in der vierten, soeben erschienenen Auflage des „Führer“ zum Teil noch ausdrücklich erhält). Wir kennen (theoretisch vor allem durch Theodor Lipps) die Bedeutung der Einfühlung und wissen jetzt, daß das unkritische Publikum gerade deshalb so oft ein besserer Richter als der Berufskritiker ist, weil seine Fähigkeit zu intensivster Einfühlung durch keinerlei Wissensballast, theoretische Vorurteile u. dgl. gehemmt wird. Wer den Schluß der Fünften Symphonie Bruckners nicht gefühlsmäßig zu erleben vermag, wer nur konstatieren kann, daß hier auf eine glänzende Orchesterfuge ein machtvolles Choralthema folgt usw., der wird leicht zu einem schiefen Urteil gelangen. Rein verstandesmäßig ist Bruckners Musik überhaupt nicht zu begreifen. Zumal das edle Pathos, die tiefe Frömmigkeit und das reine Naturempfinden des Meisters in seinen Werken nicht immer einen so abgeklärten Ausdruck gefunden haben, wie ihn eine allseitig hochgebildete Persönlichkeit zu geben vermag. Bruckner war Nur-Musiker. Über alles, was ihm am Herzen lag, pflegte er sich gründlich und umständlich auszusprechen, ohne streng beim Thema zu bleiben (daher die Schwächen seiner Durchführungsteile); statt einen Gedanken logisch zu entwickeln, reihte er mit naiver Musizierfreudigkeit gern Einfall an Einfall (daher die vielen Zäsuren); sein Pathos war groß und erhaben, sein Lachen aber klang zuweilen ein wenig bäurisch (daher die Vulgarität gewisser Scherzo-Themen); kurzum der Musiker Bruckner wird erst dann verständlich, wenn man in seine Musik so weit eindringt, daß man hinter der kompositorischen Leistung den Menschen Bruckner mit all seinen Vorzügen und Schwächen erkennt. Da im übrigen Bruckners Schaffen noch immer umstritten ist, und jeder Erfolg seiner Symphonien deshalb gewissermaßen auch als ein Erfolg des Publikums gelten kann, so sei hier mit Freuden konstatiert, daß das Hausegger-Publikum Bruckners Fünfte stürmisch bejubelte. (Während das Nikisch-Publikum kürzlich bei Bruckners Neunter recht kalt blieb.) Offenbar versteht Hausegger nicht

nur das Blüthner-Orchester, sondern auch das Publikum zu erziehen und aus seinen Konzerten künstlerische, nicht gesellschaftliche Ereignisse zu machen. Wir brauchen Leute seiner Art in Berlin, um so mehr, als Hausegger und Friedman nach Kräften für den musikalischen Fortschritt wirken, während Nikisch nicht gern viel riskiert und Strauß nur sich selber oder ungefährliche Rivalen propagiert. Auch der Solist des letzten Konzerts, der vortreffliche Geiger Jacques Thibaud, fand reichen Beifall. Er spielte Bruchs dankbare, aber überlange Schottische Rhapsodie (darf man nur bei Opern Striche machen?) technisch vollendet und musikalisch so feinfühlig, daß ihm das höchste Lob gespendet werden kann. Sein Spiel ist spezifisch männlich: empfindungsstark, aber keineswegs süßlich, und überhaupt niemals sentimental. — Über den 2. populären Kammermusik-Abend des Fitzner-Quartetts ist gleichfalls Günstiges zu berichten. Den stärksten Eindruck hinterließ die Wiedergabe von Haydns D-dur Quartett op. 20 No. 4; auch Mozarts Klavier-Quartett in g-moll gelang (unter Mitwirkung Richard Burmeisters) recht gut. — Der 3. Lieder- und Balladen-Abend von Alexander Heinemann interessierte besonders durch einen neuen Liederzyklus aus dem „Pierrot lunaire“ von Albert Giraud (deutsch von O. E. Hartleben), in der musikalischen Einkleidung von Max Kowalski. Witz und Ironie kommen hier vortrefflich zur Geltung, obwohl die Lieder durchaus sangbar sind. Der Komponist greift frisch und keck zu, versteht auch prächtig zu gestalten, bietet aber zu wenig Abwechslung in der langen Serie. Außerdem fehlt der leise melancholische Unterton, ohne den man das Wesentliche nicht erkennt: den alkoholischen Dunstkreis, aus dem diese Verse entsprossen und in den sie gehüllt sind. Otto Erich hat die Verse zuweilen im Freundeskreise rezitiert. Doch nie vor dem fünfzehnten Pilsener. Heinemann war in bester Stimmung und erntete reichen Beifall. Wer ihn lange nicht gehört hat, mußte gleichwohl etwas enttäuscht sein. An Kraft und Schmiegsamkeit scheint sein Organ viel verloren zu haben.

Richard H. Stein

DORTMUND: Georg Hüttner zeigte in einem Beethoven-Zyklus mit dessen sämtlichen Symphonien von neuem, wie tief er in diesen Schätzen zu schürfen versteht und wie seine Philharmoniker auch den leisesten Willensregungen nachkommen. Gunna Breuning spielte das Violinkonzert recht dankenswert, ohne jedoch den Inhalt zu erschöpfen. — In Chören von Gernsheim, Kaun u. a. erkannte man den künstlerischen Hochstand der Musikalischen Gesellschaft unter Holtschneider. — Noch einmal zeigte Robert Laugs, der temperamentvolle, an die Berliner Hofoper berufene Leiter des Lehrer-Gesangvereins, in einem Abschiedskonzerte seine begeisternde Beherrschung von Chor und Orchester. Mit großem pianistischen Schwung spielte Otto Voß das b-moll Konzert von Tschaikowsky und die Burleske von Strauß, während Fritz Scherer in Fragmenten aus Wagnerschen Opern uns seinen Abgang von unserer heimischen Bühne aufs neue bedauern ließ. — Nicht so tiefhaltig wie früher war die Wiedergabe des Deutschen

Requiems von Brahms seitens des Musikvereins unter Julius Janssen mit Else Schröder und H. Weißenborn als Solisten. Auch die F-dur Symphonie hätte durch größere Lebendigkeit ihren Eindruck erhöht. — Von Solisten der letzten Zeit seien noch erwähnt Helene Morsztyn mit guter Begabung für Chopin und die Geschwister Satz mit ihrem bewundernswürdig genauen Zusammenspiel in Konzerten für zwei Klaviere von Bach und Mozart. — Recht stimmungsvoll führte Holtzschneider am Karfreitage durch den Reinoldi-Chorverein die Matthäus-Passion auf unter solistischer Mitwirkung der Damen Lindenberg und Gräwe, sowie von Wörmsbächer und Harrison. — Einauserlesenen Genuß gewährte der Berliner Hof- und Domchor in Stärke von 80 Knaben und 20 Herren unter Hugo Rüdel. In mustergültigem Vortrage kamen Chöre alter und neuer Meister zur Wiedergabe.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Das Palmsonntagskonzert brachte unter Adolf Hagen, der dabei zum letzten Male als Konzertleiter auftrat, eine Aufführung von Bruchstücken aus Wagners „Parsifal“ mit Fritz Soot, dessen heller, oft fast knabenhafter Tenor dem Wesen des „reinen Toren“ sehr gut entspricht, und Carl Perron, der die Partie des Gurnemanz mit herrlicher Stimmpracht und vollendeter Deklamation sang. Dann folgte Beethovens „Neunte“ in einer herzerhebenden Wiedergabe, wobei Erika Wedekind und Franziska Bender-Schäfer mit den schon genannten Künstlern sich zu einem Soloquartett von seltener Klangsönheit vereinten. Das 7. Hoftheaterkonzert der Serie A litt schon in der Vortragsfolge an der nachösterlichen Konzertmüdigkeit. Denn die Ouvertüre „König Lear“ von Berlioz mit ihren Anklängen an italienische Opernmusik kann man heute nicht mehr als bedeutendes Werk gelten lassen. Wie anders wirkte die edle Tonsprache der „Serenade für Streichorchester“ von Tschaikowsky auf uns ein, die unter Schuch mit entzückender Feinheit gespielt wurde! Dann folgte „Ein Heldenleben“ von Richard Strauß — man ergötzte sich dabei wieder an zahlreichen Einzelheiten, ward aber des Ganzen noch weniger froh als früher; der „Held“, dessen Leben hier mit musikalischer Neurasthenie geschildert wird, erscheint uns immer kleiner, so großsprecherisch er auch auftritt. — In der Kreuzkirche bot Otto Richter am Karfreitag eine sehr wertvolle Aufführung von Bachs „Matthäus-Passion“, aus der Friedrich Plaschke als Vertreter der Christus-Partie solistisch hervorragte. — Teresa Carreño riß als imposante Klaviermeisterin aufs neue zur Bewunderung hin, und Fritz Kreisler bewährte seinen Ruf als einer der allerersten Geiger, der überdies ausschließlich gute Musik spielt, was leider nur von wenigen Virtuosen zu sagen ist. — Das Petri-Quartett beschloß mit einem den drei klassischen Meistern geweihten Abend seine Konzertreihe. Auch das Roth-Trio versammelte noch einmal seine Getreuen um sich. Das Brüsseler Streichquartett gab einen höchst genußreichen Abend und erzielte seinen stärksten Erfolg mit Haydns bekannter Serenade.

F. A. Geißler

EELBERFELD: Das 3. Abonnementskonzert der Elberfelder Konzertgesellschaft war ein Beethoven-Abend. Eugen d'Albert spielte das vierte (G-dur) und fünfte (Es-dur) Konzert und zwang durch Ernst und Größe des Spiels, Tiefe der Auffassung und edelste Leidenschaft zur Bewunderung; eine größere Verinnerlichung als früher gegenüber dem rein Virtuosen war bemerkenswert. In Hans Haym hatte er einen ausgezeichneten Leiter und in dem städtischen Orchester einen Begleiter, der außerdem in der „Egmont“- und großen „Leonoren“-Ouvertüre sich rückhaltlose Anerkennung erwarb. Dem 4. Abonnementskonzert gaben Bach und Brahms das Gepräge. Unter Haym brachten Chor und Orchester die Bachsche Kantate „liebster Jesu, mein Verlangen“ und das Deutsche Requiem fast durchweg zu vorzüglichem Ausdruck. Von den beiden Solisten, Alida Noordewier-Reddingius und Alfred Stephani, gefiel erstere vermöge ihrer anerkannten großen Gesangkunst am besten. Viktor H. Wittgenstein spielte in der Stadthalle drei Konzerte von Rubinstein, Beethoven und Saint-Saëns mit Orchester. Miteiner schon vorgeschrittenen Technik verbindet der junge Pianist klavieristische Begabung, Temperament und musikalisches Empfinden, so daß alle Aussicht zu einer wirklich künstlerischen Entwicklung vorhanden ist.

F. Schemensky

EESSEN: Das musikalische Füllhorn bedenkt uns reichlich und mannigfach. Im Musikverein setzte sich Abendroth mit der ganzen Wärme seines starken Gestaltungsvermögens für Bruckners Achte Symphonie ein, der mit dem ideal klangschönen Orchester eine herrliche Wiedergabe zuteil ward. Teresa Carreño spielte Tschaikowsky's b-moll Konzert und begeisterte die Hörer wie selten ein Künstler. Viel Schönes und Interessantes brachten auch Abendroths Symphoniekonzerte, so u. a. das interessante Violinkonzert von Schillings, von Felix Berber prachtvoll gespielt, dann die mutmaßliche Jugendsymphonie Beethovens, unter der nervigen Leitung ihres Entdeckers, Prof. Stein aus Jena. Max Anton kam mit seiner Klavier-Burleske und zwei symphonischen Oden zu Wort, talentvollen, aber noch gärenden Stücken, die sehr von Strauß beeinflusst sind, aber dessen Formgefühls ermangeln. — Der Kruppische Bildungsverein führte unter Obsners Leitung vor 4000 Hörern aus dem Arbeiterstande und mit einem aus diesen Kreisen gebildeten Chor wiederum die Bachsche Matthäuspassion auf. Julius v. Raatz-Brockmann sang den Christus. Otto Taubmanns Deutsche Messe wurde vom Evangelischen Kirchenchor unter Gustav Beckmann mit schönem Gelingen zum Karfreitag geboten. Hierbei machte sich das Stuttgarter Vokalquartett um die Solopartien verdient. Während Else Schünemanns edle Gesangkunst in einem Sonderkonzert des Musikvereins Gesängen von Schubert und Wolf zuteil wurde, erprobte Ludwig Wüllner die Kraft seines Namens bei einem Abend des Frauenchors an Liedern von Wolf und Brahms.

Max Hehemann

GENF: Das lebhaftes Interesse sowie die heftigen Angriffe, die Mahlers Neunte Symphonie hervorgerufen hatte, veranlassten Staven-

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

hagen zu einer Wiederholung im 7. Konzert, die ein besseres Verständnis ermöglichte. Im gleichen Konzert brachte Frau Blanchet (Lausanne) einen Liederzyklus mit Orchester von Ehrenberg zu Gehör. Die klangschöne Symphonie von Chausson stand an der Spitze des 8. Konzertes, für das der 20jährige spanische Geiger Zuiroga als Solist gewonnen war. Seine Technik ist bedeutend, aber seine Wiedergabe der Symphonie espagnole von Lalo war schwunglos. Sinigaglia's humorvolle, geschickt gearbeitete Ouvertüre zu „Le Baruffe Chiozzotte“ stand am Schluß. Im 9. Konzert errang Ilona Durigo mit der Rhapsodie von Brahms und Liedern von Wagner und Liszt (Loreley) einen bedeutenden Erfolg. Die glänzende Wiedergabe des „Till Eulenspiegel“ war eine vorzügliche Leistung Stavenhagens. — Das Heermann-Quartett gab seinen letzten Abend mit Willy Rehberg am Flügel, der in César Franck's Quintett Ausgezeichnetes leistete. — Otto Barblan, unser Domorganist, gab ein interessantes Karfreitagskonzert mit Camilla Landi. O. Schulz

HEIDELBERG: Im 9. Bachvereinskonzert entzückte Ilona Durigo unter Mitwirkung des Frauenchors und Philipp Wolfrums mit Liedern von Beethoven, Schubert, Liszt, Wolf, Grieg, Kjerulf und Rachmaninoff; das 10. brachte Bruckners große Messe in f-moll und Regers Chorwerk mit Orchester „Die Nonnen“, letzteres unter Leitung des Komponisten, als krönenden Abschluß der diesjährigen Saison. Chor und Orchester lösten hervorragend ihre schwierige Aufgabe; von den Solisten seien Anna Stronck-Kappel, Anna Erler-Schnaudt und Friedrich Bartling besonders gerühmt. — Otto Seelig beendete seine wertvollen Kammermusik-Abende unter Assistenz des Brüsseler Streichquartetts; zum Wort kamen die deutschen Romantiker Brahms (op. 67, B-dur), Schumann (Es-dur) und Schubert (d-moll). — Der 4. Kammermusik-Abend der Herren Otto Voß (Klavier) und Fritz Hirt (Violine) war ausschließlich Brahms gewidmet. Das Programm enthielt das Es-dur Trio op. 40 — die Hornpartie vertrat trefflich Max Schellenberger —, die d-moll Sonate op. 108 und das H-dur Trio op. 8, in dem als Violoncellist Maurits Frank erfolgreich mitwirkte. — Den Passionsgedanken betonte eine „Geistliche Musikaufführung“ unter Carl Weidts Direktion mit solistischen und Ensemblewerken von Schubert, Bach, Händel, Wagner, Brahms, Wolf, Cornelius, Dvořák und Liszt (Requiem). Um die Aufführung machten sich besonders verdient Frau M. Wolter-Pieper (Alt) und Arno Landmann (Orgel), der sich auch in einem eigenen Konzert als Organist hervortat. Agnes Leydhecker sang dabei mitwirkend die „ernsten Gesänge“ von Brahms. — Mit Werken von Bach, Brahms, Schumann, Liszt und Hérítte-Viardot (Ballade, zum ersten Male) legitimierte sich Sophie Sack als intelligente, warm empfindende Pianistin. — Sigrid Arnoldson zeigte immer noch großes Können, wenn auch naturgemäß die Stimme im Laufe der Zeiten gelitten hat. — Noch sind anzufügen Liederabende von Alexandra Simon-Sawrymowicz, von Robert Kothé und ein Konzert der temperamentvollen Pianistin E. Drumm.

Karl Aug. Krauss

KASSEL: Beethovens „Vierte“ und Bruckners „Romantische“ waren die Hauptwerke der letzten Konzerte der Königlichen Kapelle, in denen Busoni mit Beethovens Es-dur Konzert und Chopin- und Liszt-Stücken Jubel hervorrief und Hertha Dehmlow tiefen Eindruck besonders mit „Arioso“ von Händel erzielte. — Mit Beethovens cis-moll und Brahms' a-moll Quartett erfreuten vor allem die letzten Abende der Herren Hoppen und Genossen. — In der Karwoche bot der Oratorienverein die Matthäuspasion (Soli: Carola Hubert, Anna Erler-Schnaudt, Henry Wormsbächer, Richard Schmidt, Franz Scholl), der Philharmonische Chor (Walther Pauli) und Königliche Kapelle unter Franz Beier das Requiem von Brahms (Soli: Fr. Hofacker und Herr Wuzél). Dem Requiem voran ging Regers Choral-Kantate, die einen wahrhaft erbaulichen Eindruck nicht hinterließ. — Das Virtuosen-tum feierte neue Triumphe mit Burmester, Kreisler und Thibaud. Mit letztgenanntem konzertierte erfolgreich das Sängerehepaar Senius. Auch Walther Kirchhoff hatte einen großen Erfolg als Liedersänger. Eine kleine Enttäuschung bereitete dagegen ein Schubert-Loewe-Abend von Anton van Rooy. Mit Jubel wurde in seiner alten Heimat begrüßt Carl Mayer, der in Liedern, Balladen und Rezitationen eine unverwüstliche Leistungsfähigkeit zeigte. Als vielversprechenden Pianisten führte sich mit riesigem Programm Friedrich Wilhelm Keitel höchst vorteilhaft ein, während Anatol von Roessel wiederum erfolgreich in einem Konzert des Oratorienvereins Klaviersoli spendete. Zum Schluß seien erwähnt zwei genußreiche Abende, an denen W. Meyer und H. Lutter die Violinsonaten Beethovens boten, und ein Konzert, das der geschätzten heimischen Pianistin E. Ellenberg wie ihrem Partner, dem Geiger Adrian Rappoldi reichen Beifall eintrug.

Dr. Brede

KÖLN: Beim 9. Gürzenichkonzert war Walter Braunfels hervorragend beteiligt. Zunächst hörte man als „Karnevalsouvertüre“ des Komponisten wohlklingendes und frohgemutes, allerdings nicht sonderlich originelles Vorspiel zu seiner Oper „Prinzessin Brambilla“, dann als bei weitem wertvollere Gabe sein Klavierkonzert A-dur, das in gemäßigt moderner Fassung kraftvolle Eigenart mit reicher klanglicher Schönheit vereinigt. Braunfels führte als vielvermögender, besonders im lebhaft bewegten Ausdrucke bravouröser Pianist den Solopart selbst vor und erzielte in seiner Doppelseigenschaft einen sehr warmen Erfolg. Hugo Becker wieder einmal zu hören, mußten sich die Kenner seiner Kunst ehrlich freuen. Von ihm und Bram Eldering das Brahms'sche Doppelkonzert zu vernehmen, war ein Genuß vornehm-künstlerischer Art. Hatte Fritz Steinbach schon den vorausgegangenen Tonsücken liebevolle Fürsorge angedeihen lassen, so zeitigte er später mit Strauß' „Don Quixote“ eine überaus glänzende Dirigenten- und Orchesterleistung. Zu der starken Eindruckskraft des in seiner Art einzig dastehenden, so genial kombinierten Werks trug die prachtvolle Ausführung der Cellopartie durch Hugo Becker ein schönes Teil bei. Führte uns im Gürzenichkonzert Steinbach, wie alljährlich um diese

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zeit, Bachs Matthäuspension im Detail wie im großen weihervollen Zuge in anschaulichster Klarheit zu Gemüte, wirkten dabei als Solisten Mientje van Lammen, Maria Philippi, Alfred Kase und Theodor Lattermann vorwiegend vortrefflich zusammen und gingen Chöre wie Orchester in ihren schönen Aufgaben in schätzbarster Weise auf, so war es doppelt bedauerlich, daß als Evangelist der sehr stimmbegabte Dresdener Hofopernsänger Fritz Soot die künstlerische Eignung zu entsprechender Durchführung der Tenorpartie ebenso wohl hinsichtlich des unerläßlichen Oratorienstils wie des gesangstechnischen Könnens durchaus vermissen ließ. — Von den eigenen Solistenabenden sei erwähnt, daß Elsa Gregory mit ihren zur Laute gesungenen deutschen Volksliedern einen sehr hübschen Erfolg erzielte, und daß Hedwig Meyer sich wieder einmal als pianistische Beethoven-Interpretin von hervorragenden Qualitäten bewährte.

Paul Hiller

KOPENHAGEN: Zu dem hier schon sehr geschätzten Ignaz Friedman gesellten sich als zum ersten Male auftretende Pianisten Tiegermann und Wladimir v. Papoff; beide wurden von Publikum und Presse sehr gut aufgenommen. Das Konzertleben vor und direkt nach Ostern brachte nicht viel oder besonders Interessantes. Das Programm des Konzerts der Königlichen Kapelle unter Nielsen war etwas bunt, und von Neuheiten hörte man nur „L'après-midi d'un Faune“ von Debussy; Frederic Lamond war der Solist; er schien nicht besonders disponiert. Der „Musikverein“ hatte auch ein gemischtes Programm; er bot u. a. die sehr schöne Bachsche Kantate: „Wann ich sterben werde“, „Wanderes Sturmlied“ von Strauß und Tschairowskys Zweite Symphonie, die sich eigentlich neben den drei letzten nicht behaupten kann. — Auch der Königliche Chor hatte sich bei seinem üblichen Oster-Kirchenkonzert mit kleineren Aufgaben begnügt. — Glas und Bramsen sowie Herr und Frau Bendix gaben erfolgreiche Konzerte.

William Behrend

LEIPZIG: Das Gewandhaus beendete seinen, bei der selbstverständlich starken Berücksichtigung Beethovens in jeder Saison ja keineswegs nötigen Beethoven-Zyklus durch eine überaus frisch einsetzende Aufführung der „Achten“ und die alljährliche stiftungsgemäße der in gewohnter, geistig nicht durchweg unanfechtbarer Auffassung durch Arthur Nikisch geleiteten „Neunten“ mit einem vortrefflichen Soloquartett von der Oper (die Damen Bartsch, Nigrini, die Herren Kase, Jäger). Soll der Hausspruch des Gewandhauses von dem vornehmen Konservatismus kein bequemes Ruhe-kissen sein, so wird man in Zukunft nach diesem recht ergebnislosen Winter auf systematische, stilvolle Pflege der ihm aus diesem Grund dann ja besonders naheliegenden älteren Musik, wie auf genügende Auswahl des besten Neuen dringen müssen, was sich ohne Experimentieren natürlich sehr wohl machen läßt. — Die Philharmonie Hans Windersteins stellte Bruckners „Romantische“ in den Mittelpunkt ihres letzten Abends. In so frisch inspirierter und wohl vorbereiteter Aufführung, daß man einen

Grund mehr hatte, die Stadt Leipzig an ihre Pflicht der notwendig gewordenen und bereits einmal abgeschlagenen Subventionierung dieses einzigen großen heimischen Orchesters von künstlerischem Rang neben dem Gewandhausorchester nachdrücklich zu mahnen, zumal seine Existenz schon zur Begleitung in großen Chor- und Solistenkonzerten unentbehrlich bleibt und unter keiner Bedingung den Folgen des alten bösen Leipziger Wahrspruchs „Lipsia vult expectari“ ausgeliefert werden darf. — Ein Konzert des Berliner Kgl. Hof- und Domchors erwies die Tatsache, daß er wie die Leipziger Thomaner das Vollendetste bietet, was man heute an geistlicher a cappella-Chormusik in Deutschland hören kann. Das Programm erinnerte mit einigen altitalienischen Stücken an die zur Zeit seiner Gründung unter Friedrich Wilhelm IV. herrschenden mystisch-katholisierenden Strömungen in der Romantik, reichte in der Neuzeit bis auf Hugo Wolf, Richard Strauß (16stimmige Hymne) und den jetzigen Leipziger Thomaskantor Gustav Schreck (Passionsgesang) und ließ in bedeutsamen Solovorträgen Frau Choinanus (Vier ernste Gesänge von Brahms) und den glänzenden Thomorganisten Karl Straube (Bach, Reger) zu Wort kommen. An gleicher geweihter Stätte bot der Bach-Verein (Karl Straube) die traditionelle Charfreitagsaufführung von Bachs Matthäuspension zum besten der Witwen- und Waisens-Pensionskassen des Stadt- (Gewandhaus- und Theater-) Orchesters, die an heiligem Kunsternst und peinlichster Pietät, wie an instrumentalem Grundcharakter des Chorisches und subjektiven Tempodehnungen den früheren in nichts nachstand (Solisten: Eva Bruhn, Emmi Leisner, Rudolf Jäger als Evangelist, Wolfgang Rosenthal). — Bei dem bedenkliehen Mangel an gemischten Soloquartetten von Beruf im großstädtischen Musiktreiben wird man sich über die auf einen feinen diskreten, doch überaus herzlichen und warmen Grundton gestimmten harmonischen und tüchtigen Leistungen des Leipziger Vokalquartetts (die Damen Fritsche, Grundmann, die Herren Siegenbach, Gelbe) doppelt freuen; das Programm bot namentlich mit einigen Madrigalen (teilweise, wohl nur versuchsweise, zur Laute) Proben der klassischen Literatur für solche Zwecke und führte den Dresdner Kammermusiker Reiner als tüchtigen Geiger nach Leipzig. — Die Kammermusik-Abende des Gewandhauses schlossen sehr schön mit einem Brahms-Abend (Horntrio, c-moll-Klavierquartett, Klarinettenquintett) unter Mitwirkung Max Regers am Klavier. „Die zwei Frankfurter“ Hermann Keiper, ein Cellist von großem, herbfrischem Ton und nervigem, gesundem und vollblütigem Empfinden, und Willy Rehberg, der temperamentvolle Kammermusiker am Klavier, setzten sich für drei neuzeitliche Cellosolonen ein — Hans Huber in B op. 130, Philipp Scharwenka in g-moll op. 116, Ludwig Thuille in d-moll op. 22 —, von denen Thuille die dort moderner angehauchte Brahms-Schumannsche und die hier akademischere Mendelssohnianische Nachromantik mit seiner schwärmerischen, naturbeseelten und dichterisch inspirierten Neuromantik um Haupteslänge schlug. — Die Solisten überstrahlte die große

feurige Persönlichkeit Eugen d'Alberts. Ein Monstreprogramm, ein Monstrelokal (Riesenzirkus der Alberthalle) und die schmerzliche und schwer enttäuschende Erkenntnis, daß der ehemals vollendete Pianist d'Albert sich zum genialen Naturalisten und groben pianistischen Kraftmeier zurückentwickelt hat, der nun, das Klavier als Erwerbsmechanismus betrachtend, mit den vergrößerten Mitteln materieller Veräußerlichung und gewalttätiger pianistischer Überrumpelung gegen uns zu Felde zieht. Wieviel feiner war das, was der etwa ein Dutzend Jahre nicht mehr in Leipzig gehörte Wassily Sapellnikoff, der sich als geistige Persönlichkeit gewiß nicht mit d'Albert messen kann und auch nach seinem entzückend geschliffenen Skalen- und Passagenwesen mehr ein glänzender und glatter, denn ein tiefer Spieler genannt werden muß, pianistisch mitbrachte. Seine Kantilene ist etwas dünn und unbeseelt, die Rechte schwächer als die Linke; doch welch feuriger, natürlicher und vornehmer Künstler ist er geblieben! Ein anderer Russe, der junge Boris Kamtschatoff, brachte sich erneut als solider Akademiker aus der Leschetizky-Schule von lyrisch-beschaulichem und sinnigem Charakter, der junge Leipziger Georg Zschernack mit einem verständigerweise nur leichtere, seltenere und lyrische Dinge umfassenden Beethoven-Abend als solider Akademiker aus der Reisenauer-Schule von stiller zurückhaltender, etwas blasser, doch sich immer mehr vergeistigender Art in Erinnerung, dessen schöner Entwicklung zu schlichtem Ernst und klarer Sauberkeit im Technischen man nur noch mehr Farbe und Blutwärme wünschen möchte. Nicht widerspruchlos nahm man nach vorliegenden Berichten Vida Llewellyn (Klavier) und Margarete Fritt (Gesang) auf. Den Schluß mache eine brillante Kuriosität: des Pilsener Václav Klíčka's glänzendes Harfenvirtuosentum. Schon klanglich ist dieser Tscheche ein Künstler seines Instruments von allererstem Rang; seine Arpeggien, seine Flageolettöne, sein ätherisches Pianissimo lassen den unvermeidlich seelenlosen und trockenen Charakter der Harfe als Soloinstrument fast ganz vergessen. Der mitwirkende Tenor Franz Pácal verriet die Intelligenz und Technik eines einst ausgezeichneten Sängers.

Walter Niemann

LONDON: Das Musikleben der Themsestadt war im Februar ein überaus reges. Die Orchester-Recitals sind Legion. Im Mittelpunkt des Interesses stand die Novität des Russen Alexander Scriabine „Prometheus, eine Dichtung des Feuers“, die der vielseitige Henry Wood mit seinem ausgezeichneten Queen's Hall Orchester aus der Taufe hob. Das Orchester war auf 120 Musiker verstärkt. So wie mehrere Wochen vorher die Siebente Mahler-Symphonie gestaltete sich die Aufführung des „Prometheus“ zu einer ausgesprochenen Sensation. Zum besseren Verständnis des harmonisch äußerst komplizierten Werkes wiederholte es Wood in dem gleichen Konzert, eine für Londoner Verhältnisse kühne Neuerung. Scriabine hatte sich hier bereits als Pianist durch eine Symphonie und das qualvolle symphonische Gedicht „Poème de l'Extase“ eingeführt. Im „Prometheus“ trat er als Musiker der Theosophen auf und überbot in seiner Harmonik, die auf

einem Sechstönezusammenklang basiert, alles Bisherige. Durch diese neue, ungemein kühne Harmonik versucht er eine mysteriös-ekstatische Stimmung, eine Art religiösen Taumels hervorzuzaubern. In diesen Zustand versetzt, soll der Hörer für theosophische Ideen und Ideale empfänglich werden. In seinem Futuristenstil (denn um keinen anderen handelt es sich hierbei) geht jedoch der Komponist noch weiter: die Aufführung soll auch von entsprechenden Beleuchtungseffekten zur vollständigen Herstellung der nötigen Taumelatmosphäre begleitet sein, aber der von Scriabine eigens erfundene Apparat „tastiera per luce“ (Klavatur des Lichts) funktioniert noch nicht nach Wunsch, weshalb die Lichtbegleitung ausblieb. Wenn der Schöpfer des „Prometheus“ uns auffordert, in der Wiedergabe einem „Gottesdienst“ beizuwohnen, so können wir trotz seines offenbar ehrlichen Willens, des Raffinements seiner blendenden Orchestertechnik und der durchaus neuen Harmonik ihm unmöglich Folge leisten. Denn Scriabines Muse entpuppte sich als eine arge Quälerin des Gehörsinns und versündigte sich derart gegen alles Schöne, daß das Publikum sie mit Recht ablehnte. Die neue Tonleiter konnte uns nicht mit den abstoßenden Klang-sensationen versöhnen, und die Größe des Programms — Prometheus bringt den Menschen durch das Feuer das eigentliche Daseinsbewußtsein, das ganze Leben mit Freud und Leid — kam uns trotz zweimaligen Anhörens in der Vertonung nicht zum Bewußtsein. Das höchste Lob gebührt dem wackern Orchester für seine geradezu übermenschliche Leistung. In einem weiteren Konzert kehrte Wood zu einem weniger krankhaften Genre zurück. Außer Mozart führte er Sinigaglia's Orchestersuite „Piemonte“ und die Liebesszene aus Strauß' „Feuersnot“ auf. Frederic Lamond riß durch sein impulsives Spiel in Tschaikowsky's Klavierkonzert die Zuhörer mit. — Das Neue Symphonie-Orchester brachte unter Landon Ronald's temperamentvoller Leitung Felix Weingartners „Lustige Ouvertüre“ zur Erstaufführung. Wie nach dem Violinkonzert trug man den Eindruck einer tüchtigen, aber keineswegs bedeutenden Arbeit davon. Neben einer durchgeistigten Wiedergabe von Schuberts h-moll Symphonie spielte Ronald Debussy's zart empfundene „Deux Nocturnes“. — Das Londoner Symphonie-Orchester dirigierte zum erstenmal der irische Komponist Hamilton Harty mit schönem Erfolg. Abgesehen von Bachs selten gehörter Suite in D (No. 3) und den klangprächtigen zündenden Interpretationen des „Don Juan“ von Strauß und Beethovens „Siebenter“ brachte er seine neuen „Variationen über ein irisches Thema“ für Geige und Orchester. Er hat dabei die leichteren Charakterseiten seiner Landsleute, ihren raschen Stimmungswechsel, das plötzliche Umschlagen von Ernst in Lustigkeit treffend zum Ausdruck gebracht. Das Werk ist von charakteristischen irischen Tanzmelodien durchsetzt. Den Solopart besorgte Paul Kochanski. Montague Philipps kam mit seiner ehrgeizigen „Boadicea“-Ouvertüre zu Wort, die zwar brillant instrumentiert ist, aber nur ein armseliges thematisches Material aufweist. In einem Extrakonzert des gleichen Or-

chesters führte uns Arthur Nikisch die Werke eines neuen Komponisten Dr. Arthur Somervell vor: eine Meersymphonie in d-moll „Thalassa“ und symphonische Variationen für Klavier und Orchester „Normandy“, die beide nicht den Stempel besonderer Originalität trugen. Den Klavierpart erledigte Donald Tovey. Nikisch beschloß das Recital mit Tschaiowsky's leidenschaftlicher „Francesca da Rimini“, die man bisher unter keinem anderen Dirigenten in London eindrucksvoller gehört hat. — Trotz bedeutender Mängel in der Programmanordnung sind die Orchesterkonzerte unter dem jungen Tonsetzer Balfour Gardiner lobend hervorzuheben, da sie mit zahlreichen, oft talentvollen Novitäten bekanntmachen. Der bejahrte Sir Hubert Parry brachte darin seine h-moll Symphonie, ein Werk von ernstem Streben, wenn auch keiner überwältigenden GröÙe. Neu waren: ein a cappella Chor des Pianisten Percy Grainger zu Kiplings „Inuit“, eine Weihnachtshymne (Text von Christina Rossetti) für Chor und kleines Orchester von B. T. Dale und eine Phantasie R. Vaughan Williams' für Streichorchester. Letzteres Werk erwies sich als das weitaus interessanteste: durch ein Soliquartett innerhalb des Streichkörpers ist es Williams gelungen, neue dynamische Effekte herzustellen, obgleich Elgar bereits vor Jahren diese Idee in seiner „Introduktion und Allegro“ mit erstaunlicher Eigenart durchgeführt hat. Das bedeutendste in diesen Konzerten bot Frederick Delius mit seinem umgearbeiteten „Lebens-tanz“ (1898 komponiert). Der Einfluß Nietzsches ist offenbar. Delius' Orchesterfarbe ist originell, erinnert zwar oft an Debussy, doch verrät sein Idiom höhere Energie. In der umgearbeiteten Form übte das Werk entschieden eine stärkere Wirkung, wozu ihm auch die ausgezeichnete Aufführung unter Gardiner durch das Neue Symphonie-Orchester verhalf. Auf jeden Fall läßt sich in der jungbritischen Schule ein frisches Wollen und fröhliches Schaffen konstatieren, das man sich noch vor wenigen Jahrzehnten nicht hätte träumen lassen. Zuletzt sei von den Orchester-Recitals noch das Konzert der Philharmonischen Gesellschaft unter Mengelberg hervorgehoben, der sich hier großer Beliebtheit erfreut. Er eröffnete es mit Glazounow's nur allzu selten aufgeführter Vierter Symphonie, einem Werk von schöner Melodik und klangsicherer Wirkung, das besonders durch sein Scherzo mit dem faszinierenden Trio besticht. Im gleichen Konzert spielte die junge kanadische Geigerin Kathleen Parlow mit schönem Erfolg das Violinkonzert Saint-Saëns' in a-moll. Außerdem brachte Mengelberg noch das Vorspiel und den Karfreitagssauber aus „Parsifal“ und endlich das Finale der „Götterdämmerung“ zu packender Wiedergabe. — Sehr interessant gestalteten sich auch die Chorkonzerte. Die Londoner Chorgesellschaft unter ihrem ausgezeichneten Dirigenten Arthur Fagge gab die hier selten gehörte Beethoven-Messe in D, wonach die „Neunte“ folgte. Der Bach-Chor bescherte uns außer der Bachschen Motette „Jesu, meine Freude“ die „See-Symphonie“ mit Chor von Vaughan Williams. Der Komponist hat mit Talent und echtem Empfinden die überwältigende Sprache

Walt Whitman's vertont und ist einer der ersten, die den großen Amerikaner in Musik übertragen. Whitman's eigenartige Muse eröffnet dem modernen Komponisten ein weites Feld. Weniger Glück hatte die Königliche Chor-Vereinigung mit Gounod's Oratorium „Die Erlösung“. Das Werk mutet ganz veraltet, völlig farblos, seicht und oberflächlich an. Dagegen kam ein neuer Tonsetzer Dr. James Lyons, mit einem modern empfundenen Oratorium „Der Mann der Sorge“ zu Wort. Er behandelt darin in vier Teilen die Leidensgeschichte Christi mit zum Teil starker darstellerischer Kraft. Der unternehmende Edward Mason-Chor ließ sich in ausschließlich britischen Werken hören: Holst, France, Grainger, Boughton und Gardiner. — Kammermusik. Das Erscheinen des Rosé-Quartetts aus Wien gestaltet sich stets zu einem unvergeßlichen Erlebnis. Man weiß nicht, ob man ihnen für ihr wundervoll durchgeistigtes Mozart- und Beethoven-Spiel oder für ihre klangherrliche Wiedergabe Schuberts und die feurig-hinreißenden Brahms-Interpretationen dankbarer sein soll. Wir können nur konstatieren, daß wir zwei Abende in eitel Schönheit schwelgten. Wir erinnern uns keiner früheren so grandiosen Aufführung des g-moll Quartetts op. 25 von Brahms in London (Ilona Dernburg-Eibenschütz am Klavier). Der zweite Abend brachte außer Dvořák's Quintett in A, op. 81 (Pianoforte Richard Epstein) eine unvergleichliche Wiedergabe des Schubert-Quartetts a-moll op. 29. Die Kunst dieses Ensembles stellt alle einheimischen Vereinigungen in den Schatten. Die von Thomas Dunhill und Joseph Holbrooke veranstalteten Kammermusik-Abende sollen Interesse an den Werken jungbritischer Tonkunst wachrufen, ohne daß es ihnen recht gelingen will. So wie in der Ausführung scheint uns auch in der Produktion wahrer, edler und vollendeter Kammermusik England im Augenblick noch rückständig zu sein. Dem Publikum mangelt noch der eigentliche Geschmack und die rechte Würdigung für ihre intimen Reize, bis ein Ensemble wie das Rosé-Quartett ihm Augen und Ohren öffnet. — Solisten. Hier können wir infolge der enormen Anzahl nur die bedeutendsten nennen. Lula Mysz-Gmeiner entzückte neuerdings in einem Liederabend (Brahms, Hugo Wolf und J. Marx). George Henschel trug in seiner vornehmen Weise Schubert-, Schumann- und Loewelieder vor. Backhaus scheint uns eher der berufene Klavierinterpret Chopin's als Brahms' (dessen Sonate in f-moll op. 5 wird jetzt hier zu Tode gespielt!). Busoni errang einen neuerlichen Riesenerfolg mit einem Liszt-Programm. Egon Petri entfaltete seine gewaltige Technik in Beethoven-, César Franck- und Chopin-Werken. Vianna da Motta trat als berufener Interpret Bachs und Beethovens auf. In den Violinkonzerten von Brahms und Mendelssohn zeigte Daniel Melsa seine Geigenkunst.

L. Leonhard

LUZERN: In den vier Abonnementskonzerten der Wintersaison 1912/13 traten als Solisten auf: der Geiger Fritz Hirt (Tschaiowsky-Konzert), der Pianist Robert Denzler (Beethoven-Konzert G-dur), der Heldentenor Willy Ullmer (Wagner-Repertoire)

der Violoncellist Gerald Maas (Saint-Saëns-Konzert a-moll) und die Pianistin Suzanne Godenne (Beethoven, Es-dur Konzert). Zur Aufführung kamen Symphonieen von Haydn (G-dur No. 8), Brahms (Vierte), Tschaikowsky („Pathétique“), Mozart („Jupiter“), ferner die „Coriolan-“ und die „Egmont“-Ouvertüre, die Ouvertüre zur „Zauberflöte“, die „Meistersinger“-Vorspiele I und III und Berlioz' Ungarischer Marsch. — Zwei Kammermusik-Aufführungen von Robert Denzler (Klavier), Willem de Boer (Violine) und Engelbert Röntgen (Violoncell), sowie ein Sonaten-Abend der Herren Hirt (Violine) und Denzler (Klavier) boten eine Auswahl von Kammermusik in vortrefflicher Wiedergabe. — Der „Städtische Konzertverein“ (Damenchor) vereinigte sich mit der „Liedertafel Luzern“ zu einer imponierenden Aufführung des Verdi'schen Requiem, wobei das Soloquartett durch Cécile Valnor (Sopran), Ilona Durigo (Alt) und die Herren Flury (Tenor) und Boepple (Baß) vertreten war. — Im Konzert der „Liedertafel Luzern“ kamen die Männerchöre mit Orchesterbegleitung „Ausöhnung“ von Hans Huber und „Skolion“ von Gustav Weber, der „Gesang der Geister“ von Schubert, ferner die „Alt-Rhapsodie“ von Brahms und Schuberts „Ständchen“ unter solistischer Mitwirkung von Ilona Durigo zur Aufführung. — Das Konzert des „Männerchor Luzern“ brachte von a cappella-Chören drei Lieder von Volkmar Andreae („Haarus“, „Hochsigzyt“ und „Tanzlied“) und Gustav Webers „Waldweben“ und mit Orchesterbegleitung die Hegarsche Kantate „Heldenzeit“ und zwei Chöre von Edward Grieg „Nordlandsvolk“ und „Königslid“, worin die Tenorsoli machtvoll vom Mannheimer Hofopernsänger Rudolf Jung gesungen wurden. Alle die genannten Konzerte wurden von dem neuen städtischen Musikdirektor Robert Denzler geleitet, der sich auf diese Weise als gediegener Musiker und temperamentvoller Dirigent bestens einführte.

A. Schmid

MÜNCHEN: In diesem Jahre hatte man hier zum ersten Male Gelegenheit, während der Karwoche zwei Aufführungen von Bachs Matthäus-Passion zu hören: die Musikalische Akademie (Hoforchester) und der Lehrer-Gesangsverein brachten das Werk unter Leitung von Bruno Walter am Palmsonntag, die Konzertgesellschaft für Chorgesang mit dem Konzertvereins-Orchester unter Eberhard Schwickerath am Karfreitag. Beide Veranstaltungen waren sehr gut besucht; beide hatten künstlerisches Verdienst. Die Aufführung unter Walter glänzte durch erstklassige Solisten (Gertrude Foerstel, Charles Cahier, Paul Bender, Felix Senius), gegen die von den Solisten der andern Aufführung eigentlich nur die Vertreterin der Altpartie (Martha Stapelfeldt) aufzukommen vermochte, während die anderen (Elisabeth Ohlhoff, Julius von Raatz-Brockmann, August Glogerger) mehr oder weniger — die beiden Herren mehr, die Sopranistin weniger — zurückstanden. Auch sonst war wohl die Qualität der Aufführung bei Walter besser, wogegen die mehr oratorienmäßige Auffassung Schwickeraths mir alles in allem besser zusagte als die mitunter etwas gar theatralische Aufmachung Walters. Im Abonnementskonzert des Hof-

orchesters spendete Walter zuletzt noch eine Novität: „Schlemihl“, symphonisches Lebensbild in einem Satze für Orchester, Orgel und Tenorsolo (Otto Wolf) von E. N. von Reznicek, in Anlage und Tonsprache stark straußianisierend, abgesehen von einigem allzu Kakophonischen klangschön, aber ziemlich seicht in der Empfindung und wenig originell in der Erfindung. Viel erfreulicher war die durch E. T. A. Hoffmann angeregte Kleine Suite, op. 21, von Bernhard Sekles, die Ferdinand Löwe im Konzertverein brachte: ein witziges und geistreich gemachtes Stück. Ein Volks-Symphoniekonzert gestaltete Paul Prill zu einem Richard Strauß-Abend mit „Don Quixote“ (Solovioloncell: M. Orobio de Castro), „Don Juan“ und den beiden Orchester- gesängen, op. 33 (Udo Hußla). In einem von Alfred von Pauer geleiteten Konzert (mit dem Konzertvereins-Orchester) imponierten die Leistungen des mitwirkenden Sängerpaares Felix und Adrienne von Kraus bedeutend mehr als die des Dirigenten. Der von Hans Schöber geleitete Frauenchor führte sich in vielversprechender Weise ein mit Fünf Sinnsprüchen (nach Angelus Silesius) für Frauenstimmen a cappella von dem sehr begabten Gottfried Rüdinger. An demselben Abend hörte man von den Bläsern des Hoforchesters ein zwar interessantes, aber auch recht problematisches Quintett für Blasinstrumente von Jan Ingenhoven. Aus dem letzten Konzert der Neuen Kammermusik-Vereinigung ist neben dem für uns neuen, flotten und schön gearbeiteten Klavierquintett, op. 30, von Sergei Tanejew die vortreffliche Wiedergabe der Pfitznerschen Cello-Sonate durch E. Stoeber und Schmid-Lindner besonders hervorzuheben. Das Brüsseler Streichquartett bot in vollendet ausgearbeiteter Wiedergabe Beethovens op. 95 und Tschaikowskys op. 30. Ossip Gabrilowitsch beschloß seinen großen Zyklus von Klavierkonzerten mit einem Abend, an dem die Burleske von Richard Strauß und die symphonischen Variationen von César Franck den bedeutendsten musikalischen Eindruck hinterließen, bedeutender als das c-moll Konzert von Rachmaninoff oder gar das in der gleichen Tonart von Saint-Saëns. Auch ein anderer pianistischer Zyklus, der, den Ignaz Friedman Chopin widmete, ging erfolgreich zu Ende. Im Konzertverein hörte man die immer noch bewundernswerte Teresa Carreño als Interpretin des Beethoven'schen Es-dur Konzertes. Norah Drewett spielte u. a. Stücke von Walter Niemann, Vida Lhewellyn Hugo Kauns „Pierrot und Colombine“, Gisela Göllerich neben Chopin und Liszt die Bach-Variationen von Reger und eine Fuge in es-moll von Sgambati, Sandra Droucker als Hauptwerk Beethovens op. 111, von Modernen außer Debussy auch Ravel („Ondine“). Weiterhin wären noch Boris Kamtschatoff und Georg Zscherneck zu nennen. Ein Sonatenabend von Henri Marteau und Ernst von Dohnányi gewährte hohen künstlerischen Genuß, an dem Dohnányi auch als Komponist seiner cis-moll Sonate vollen Anteil hatte. Das Violinkonzert von Hermann Goetz suchte Prill in einem Volks-Symphoniekonzert wieder einmal hervor, leider mit einer ungenügenden Interpretin des Soloparts (Mina Röde). Mit beme-

kenswerten geigerischen Leistungen traten endlich noch hervor: Hugo Kortschak (zusammen mit dem Pianisten Edwin Hughes), die begabte Agnes Rozgonyi und der gleichfalls vielversprechende Richard Heber. Rudolf Louis

PARIS: In den Pariser Orchesterkonzerten macht sich wieder ein löbliches Bestreben geltend, größere Oratorienwerke aufzuführen. Die „Seligpreisungen“ von César Franck, die allein ein ganzes Konzert füllen, wurden zweimal ohne Kürzung im Konzert Colonne unter der kundigen Leitung von Pierné zu verdienter Geltung gebracht, während die Gesellschaft der Konservatoriumskonzerte sich auch diesmal mit ausgewählten Fragmenten begnügte. Fast noch verdienstlicher war es von Pierné, daß er zweimal das Deutsche Requiem von Brahms vorführte, das zwar schon Pasdeloup vor vierzig Jahren in Paris einzubürgern suchte, das aber hier bisher immer mit mehr Hochachtung als Gefallen aufgenommen wurde. Im Konzert Lamoureux kam dagegen die Vorliebe für größere Tonwerke fast nur Wagner zugute. Die hundertjährige Wiederkehr des Geburtstages und das Freiwerden des „Parsifal“ wurde hier gehörig ausgebeutet. Der ganze zweite Akt des „Parsifal“ wurde mit Ausnahme der Szene der Blumenmädchen im Konzert vorgetragen. Pierné war auch hier besser beraten, indem er die religiöse Szene des ersten Aktes vorzog. Neben den drei Hauptkonzerten Colonne, Lamoureux und Konservatorium behaupteten sich auch die neueren Schöpfungen von Sechiari und Hasselmans. Hasselmans fing zuletzt, erst Mitte März, an, bot aber mit hinlänglichen Orchesterkräften gute Ausführungen von Wagners Faustouvertüre, Franck's Symphonie, Chabrier's übermütiger „Marche Joyeuse“ und Ravel's pikanten Märchenbildern „Ma mère l'oye.“ In diesem Konzert sang auch Ida Isori mit vollendeter Schule ältere italienische Stücke von Sarti und Paisiello. — Ein tüchtiges kleineres Orchester hat sich auch unter der Leitung des Pianisten Wurmser unter dem Namen des Philharmonischen Orchesters gebildet. Es konzertierte mit dem sehr talentvollen ungarischen Virtuosen Vecsei, der am gleichen Abend das Es-dur Konzert und das A-dur Konzert von Liszt vorzuführen wagte, ohne sein Publikum zu ermüden, das bis ans Ende beifallstüchtig blieb. — Das Verlagshaus Durand & Fils gab im ganzen vier Kammermusikkonzerte, die allerlei Neues brachten. Debussy stand auf drei Programmen. Zuerst spielte der ausgezeichnete Pianist Viñes drei seiner Präludien, unter denen namentlich das stürmische „Was der Westwind sah“ Eindruck machte. Dann spielte der Tonsetzer selbst drei neue Präludien, von denen eine Art Habanera, die nirgends ganz zur Geltung kommt, wohl nur deswegen noch einmal verlangt wurde, weil Debussy selbst am Klavier saß, und das dritte Stück von Debussy war eine eigentümliche Rhapsodie für Klarinette und Klavier. Eine besondere Hervorhebung verdienen auch die Geigensonate von Grovlez, die dieser selbst mit dem Geiger Hayot vortrug, ein Streichquartett von Marcel Labey und ein Stück für Harfe mit Begleitung von Flöte, Klarinette und Streichinstrumenten von Maurice Ravel. — Sehr viel Gunst genießt

noch immer die Philharmonische Gesellschaft, obschon sie sich ängstlich auf die Klassiker und Romantiker beschränkt und vor allem für berühmte Kräfte sorgt. Auch diesmal wurde der wahre Kammermusikstil am besten durch das Wiener Rosé-Quartett vertreten. — Unter den französischen Streichquartetten steht dasjenige Capet's noch immer obenan, und so konnte es auch diesen Winter wieder die vollständige Serie der Beethovenschen Streichquartette vorführen. Nicht ohne Bedeutung ist auch das Quartett Lejeune, das sich gelegentlich auch ausländischen modernen Werken widmet. — Eine Seltenheit sind die Konzerte für zwei Klaviere, weil die Literatur für diese Kombination etwas beschränkt ist. Die armenischen Schwestern Helene und Eugenie Adamian vereinigten auf ihrem Programm die Namen von Chopin, Arenski, Saint-Saëns und Wilhelm Berger und wurden gut aufgenommen. Felix Vogt

PRAG: Im Deutschen Philharmonischen Konzert spielte wieder einmal der Sänger am Klavier Alfred Grünfeld. Zemlinsky dirigierte mit unglaublicher Plastik „Eulenspiegels lustige Streiche“ von Strauß und die Schauspiel-Quvertüre des so fabelhaft begabten E. W. Korngold. — Das Konzert der tüchtigen Konservatoristen leitete diesmal der temperamentvolle Prof. Franz Spilka, der mit V. Novaks „In der Tatra“, Brahms' zweiter Serenade und der Pastorale von Beethoven einen durchschlagenden Erfolg als Dirigent hatte. — Wilhelm Zemanek hat seine Sonntag-Nachmittag-Konzerte, die nun unentbehrlich geworden sind, mit einer prächtigen Aufführung der „Neunten“ auch in dieser Saison wieder geschlossen. — Im Kammermusikverein spielten die Brüsseler und das Quartett Fitzner gemeinsam die Oktette von Mendelssohn und Svendsen. Ein Reinigungsbad nach den Stürmen des Schönberg-Abends. — In dem sehr vornehmen Juristen-Konzert fanden Pablo Casals und der Pianist Josef Pembaur die gebührende Anerkennung. — Als stilvoller und intelligenter Liederinterpret führte sich in einem eigenen Liederabend der Heldenbariton unserer Bühne Alfons Schützendorff-Bellwid ein. Hugo Wolfs Michelangelo-Lieder und einige prachtvolle Lieder von Alexander Zemlinsky, der selbst am Klavier als der feinste Begleiter saß, Schumann und Loewe brachten das Publikum schier aus dem Häuschen.

Dr. Ernst Rychnovsky

ST. PETERSBURG: Das 7. Symphoniekonzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft unter Leitung von Emil Mlynarski begann mit dessen F-dur Symphonie, einer interessanten, vortrefflich gearbeiteten Komposition, der wohlverdiente Beachtung gezollt wurde. Paul Kochanski erntete großen Erfolg durch den künstlerischen und technisch ausgereiften Vortrag des Violinkonzerts von Brahms und des Rondo capriccioso von Saint-Saëns. Außerdem brachte noch Mlynarski Liadow's „Zaubersee“ und den „Pariser Carnaval“ von Svendsen und hinterließ den gleich günstigen Eindruck wie der Solist. — Das letzte Siloti-Konzert der zehnten Saison gestaltete sich zu einer herzlichen Huldigungsfeier für den berühmten Pianisten und energischen Gründer dieser beliebten Abonne-

mentskonzerte. Das Programm brachte Scriabins Erste Symphonie und „Prometheus“ mit dem Autor am Klavier. — Zur Feier von Wagners 100jährigem Geburtstag enthielten die letzten Konzerte der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft (Dirigent W. Safonow) und S. Kussewitzki's nur Werke des Meisters. Die Mitwirkung hervorragender Mitglieder der Hofoper und des Archangelsky-Chores hinterließ einen nachhaltigen Eindruck. — Verschiedene Kammermusik-Abende brachten uns Novitäten, als bedeutendste ein Quartett von Rudolph und ein Trio von Winkler mit Emil Frey am Klavier. Sechs Abende waren den Meistern Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms und Tschaiowsky gewidmet. Die Sängerinnen Natalie Aktzéry, Anna Sherebtzowa, die Pianisten Artur Lemba, Medem, Nicolajew, der Geiger Krantz, der Bratschist Bakaleinikow und der Cellist Brick lösten ihre Aufgaben in höchst künstlerischer Weise. — Eine neue Erscheinung im Konzertsaal und angenehme Überraschung war die sympathische Sängerin Marie Wieniawska. Sehr guten Erfolg hatten auch Nina Jaques-Dalcroze und ein Volksliederabend des Ehepaars Wolzogen. Eine jugendliche Geigerin von hervorragender Begabung lernten wir in Margarete Berson kennen, die das Brahms-Konzert und die Spanische Symphonie von Lalo mit dem Scheremetew-Orchester musterhaft spielte. In den Künstlerkonzerten erneuerten wir auch die Bekanntschaft mit Albert Spalding, der seinen Ruhm als gediegener, wenn auch nicht hinreißender Geiger bewährte. Erwähnung verdienen noch die Pianisten S. Maykapar und Hans Ebell; ersterer spielte viele eigene Kompositionen, die den vortrefflichen Musiker bestätigen. Kreisler, der noch in zwei weiteren Konzerten den Adelsaal füllte, ist jedenfalls gleich Hofmann eine faszinierende Erscheinung am Konzerthimmel. Bernhard Wendel

SCHWERIN i. M.: Die Konzerthochflut ebbt langsam ab. Einen auserlesenen Genuß bereitete Ilona K. Durigo im 5. Orchesterkonzert des Hoftheaters der erschienenen großen Hörschar; sie verbindet prachtvolle Stimmittel mit einer blendenden Technik. Die Arie des Sextus aus der Oper „Titus“ hat man hier wohl noch nie so vollendet gehört; auch ihre Lieder von Richard Strauß waren echte Perlen. — Willy Burmester spielte wie alljährlich im Vereinshausaal und riß seine große Gemeinde wieder zu stürmischem Beifall hin. Im Perzinasaal sang Ella Kruse-Tiburtius, die hier als Gast am Tage zuvor einen schönen Erfolg hatte (als Brunnhilde in der „Walküre“), Lieder und Arien von Brahms, Beethoven und Mozart. Die Künstlerin weiß ihrem Vortrag Licht und Stimmung zu geben; ihre noch nicht zur vollen Höhe entfaltete Stimme hat viel Wohllaut. Neben ihr fand die hier bereits anerkannte und sehr beliebte Geigenvirtuosin Gunna Breuning starken wohlverdienten Beifall. Paul Fr. Evers

WEIMAR: Sigrid Arnoldson sang meist viel zu tief (was sich besonders beim Triller störend bemerkbar machte) eine Reihe im Wert recht heterogener Gesänge. Trotz der blinkenden Auszeichnungen machte ihr Begleiter einen ungleich künstlerischeren Eindruck. Der „nom-

de guerre“ der einst hervorragenden Vertreterin der Koloraturen und des „bel canto“ verhalten ihr beim zahlreich versammelten Publikum zu einem spontanen Erfolg. — An die besseren Zeiten des Bretts erinnerte ein „Kammerkunstabend“ von Mary Delvard und Marc Henry. — Einen vollen Saal hatte seines künstlerischen Wertes wegen der Violinabend von Irene Streitenfels, deren Begleiter Ledwinka ein gut Teil des Erfolges für sich beanspruchen durfte, verdient. — Mit aufrichtiger Freude mußte es einen erfüllen, die „Brüsseler“ endlich einmal vor einem ausverkauften Hause spielen zu sehen. — Nach einer längeren Reihe von Jahren ließ sich zur großen Freude der Weimarer Bernhard Stavenhagen im Verein mit Kammer-sänger Gmür hören und bewies, daß er, trotz seiner Vorliebe für die Welt des Taktstocks, der Meister des Anschlags und der selbständigen Auffassung geblieben ist. — Eine anständige, wenig ausgereifte pianistische Leistung bot Sándor Vas. — Der Abschieds-Klavierabend Walter Petzets war leider nicht so besucht, als er es seines künstlerischen Wertes wegen verdient hätte. — In dem von tüchtigem Streben und respektablem Können zeugenden Chorkonzert des Männergesangsvereins „Arion“ (Leitung: H. Saal) spielten dessen hochbeanlagte Brüder Alfred (Stuttgart) und Max (Berlin) mit echt künstlerischem Empfinden und souveräner Beherrschung ihrer Instrumente Violoncello und Klavier resp. Harfe. — Berechtigte Triumphe feierte auch der unvergessene Liebling der Weimarer Paula Ucko in ihrem Liederabend, am Flügel trefflich assistiert von ihrem Gatten.

Carl Rorich

WIEN: Novitäten. Eine Suite für Geige und Orchester von Marteau (im Konzertverein); die überflüssigste Musik, die man sich vorstellen kann, ein Spielen mit alten Formen ohne inneren Zwang, eine Redseligkeit ohne Tonseligkeit, jeder Takt Schreibtischmusik und keine erlebte. Amüsanter, wenn auch ohne tiefere Beseelung und ohne Spur des Unabwendbaren, der zum Schaffen vergewaltigenden Not, sondern auch nur dem Spieltrieb entsprungen, ein bei den Philharmonikern vom Komponisten selber famos gespieltes Klavierkonzert von Alfred von Arbter: nettes Klaviergeplauder, gefälliger Themenfirt und Getändel, hübsche Soirees de Vienne, — wenn auch keine milden Frühlingsabende auf alten Plätzen oder in verschwiegene Höfen, in denen noch Blumen blühen und Brunnen rauschen; sondern dort, wo die Soiree mehr zum Jour wird. Am besten das flotte, von einem angenehmen Seitenthema anmutig unterbrochene Rondofinale des Werks, dessen gefällige Qualitäten zu adäquaten Instinkten sprachen und vom Publikum lebhaft begrüßt wurden. Im Gegensatz zu Richard Mandls symphonischer Rhapsodie „In den Straßen Algiers“, die infolge einer undeutlichen Aufführung des Tonkünstlerorchesters fast unverstanden blieb und in der der Komponist sich das Problem gestellt hatte, keine Füllstimmen, sondern durchaus thematische, zu einer Art Orchestrophonie gefügte zu schreiben, die aber nur farbengebend, nicht als kontrapunktische Werte oder gar aufdringlich motivisch gebracht werden sollten. Leider ist das doch geschehen

und so ist die geistreiche Schöpfung, die den Tag des französischen Nationalfestes vor Augen führt, in der zahllose gleichsam unartikulierte und abgerissene Volksmotive, die Marseillaise, Militärsignale, sich mit stimmungsvoll und überzeugend erfundenen zu einer seltsamen Symphonie aufgeregter Volksmassen zusammenklängen, nicht zu der Klarheit gebracht worden, die ihr erst den rechten Eindruck erobert hätte. Einer Ouvertüre von Karol Szymanowski, dem blendend begabten jungen Polen, hat Nedbal mit seinem Orchester all den Glanz und Schwung gegeben, die dem stürmischen Temperament dieses echten Musikantennaturells eigen sind. Das Werk selbst ist eine frühe Arbeit; „gemäßigt modern“, noch ohne den Sturm und Impetus, auch ohne die großzügige Gliederung der Symphonie oder der großen Klaviersonate Szymanowskis, aber funkelnd von Brio, aufschäumend in wirklich empfundener Musik und gewinnend in ihrer echten Jugendlichkeit. — Ein Liederabend, den Karl Weigl mit dem ausgezeichneten Alfred Boruttau und der angenehmen Amateurin Margarete Bum veranstaltet hat, zeigte aufs neue die vornehme, etwas stille Art des Komponisten, der auch in seiner Lyrik gern einsame, wenn auch nicht unzugängliche — oder besser: nur der Gewöhnlichkeit unzugängliche — Pfade beschreitet. Im „Phantassus“ überrascht er, der zumeist verhaltene, leise, zart-schwerwütige Aquarelltöne liebt, durch eine farbige Kraft, mit der in glänzender Perspektive stark wirkende Hintergründe für all diese lyrischen Gestaltungen geschaffen werden: höchst anschauliche, in unmittelbar zu den Sinnen redender Tonsymbolik Stimmung schaffende Gebilde. Sehr reizvoll das launige „Wiegenlied“, ergreifend manche religiösen Gesänge, die gleich Uhde in Tönen wirken. — Auch Paul Scheinpfug, der feine Landschaftler der „Worpswede“-Tondichtungen, hat einen Kompositionsabend gegeben, an dem der tüchtige Geiger Alois Berla,

Georg Szell als zart-nerviger Pianist und Lorle Meißner, deren herzliche und liebe Anmut immer kraftvoller nach packender Durchbildung des Liedes ringt, die anderen Mitwirkenden entscheidend überragten. Scheinpfugs Musik ist immer noch am eindringlichsten und stimmungsschwersten, wenn sie in den Naturlauten der Heide spricht, in träumerischer Nachstimmung ertönt, das monddurchschimmernde Silbergrau des Grases und leise rieselnde Wässer in Klängen erzählt: all das sehr schwärmerisch und delikat in den Mittelsätzen des Streichquartetts und der Geigensonate in a, die ein ganz reizendes Stück ist; ein geistvoll bewegter, in lebhaft pulsierender Thematik voll inneren Gesanges gefügter erster Satz und ein wirklich blendend witziges Finale, in dem neben einer Reihe famos kombinierter Variationen eine besonders überraschende steht: ein ganz schemenhaftes Vorüberhuschen des Themas, — oder besser, ein latentes Durchschimmern des Themas, über das grotesk-geheimnisvolle geistende Schatten gleiten. Ein ganz sonderlicher Einfall . . . Weniger stark sind die Lieder, unter denen drei, vier sehr schöne, sehr stark von echtem, innig versonnenem Gefühl getränkte sind, aber auch manche allzu gefällige, allzu entgegenkommende; in dem „Der Mond steht über dem Garten“ trifft Lunas milder Schein den Sänger eines Ständchens, der verteuft einem gewissen Richard Strauß ähnlich sieht . . . Im ganzen aber eine der anziehendsten Erscheinungen der heutigen Musik: einer, der nie seine Erfindung kommandiert, sondern ihrer harret; der immer ganz echt ist, der aparte Mittel mit wählerischem Geschmack anzuwenden weiß und dem eines eigen ist, was den meisten fehlt: Geist. Vor allem aber einer, dem etwas einfällt und der zeigt, daß thematische Arbeit ohne schwerfällige Überladung der Melodik ohne Banalität möglich ist. Nietzsche hätte sich an ihm erfreut.

Richard Specht

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Der Lisztsche Artikel über Chopin gibt uns Gelegenheit, die in der „Musik“ seither veröffentlichten bildlichen Darstellungen des Tondichters um ein paar interessante Stücke zu vermehren. Von den beiden Porträts diente dem ersten ein Aquarell von Maria Wodzinska (Marienbad 1836) zur Vorlage, dem anderen eine Zeichnung nach der Natur von Eugène Delacroix, dem die Kunstwelt bekanntlich auch das wundervolle, von uns in Heft 8 des VII. Jahrgangs reproduzierte Ölgemälde Chopins verdankt. Wir schließen daran eine Abbildung des Chopin-Denkmal von Fromont-Meurice im Park Monceau in Paris und das Autograph der f-moll Polonaise, einer seinem Lehrer gewidmeten Arbeit des elfjährigen Chopin.

Am 4. April beging Hans Richter seinen 70. Geburtstag. Der Name des hervorragenden Dirigenten, der noch die persönliche Unterweisung Richard Wagners empfangen hat, wird für immer mit Bayreuth verknüpft sein: war er doch der Leiter der ersten Aufführung des „Ring des Nibelungen“ im Jahre 1876. Seine musikalische Universalität, die ihn vor jeder übertriebenen Einseitigkeit bewahrte, hatte er als Dirigent der Wiener Philharmoniker in jahrzehntelanger fruchtbringender Tätigkeit zu erweisen Gelegenheit. Der große Wagner-Dirigent interpretierte nicht minder begeistert und wirkungsvoll Bach, Beethoven und Brahms wie Haydn, Mozart und Schubert. Seitdem Richter England verlassen hat, verbringt er sein otium cum dignitate in Bayreuth.

Den Schluß bildet das Porträt des am 20. März während einer Kunstreise in New York an den Folgen einer Operation im Alter von 38 Jahren verstorbenen Berliner Musikers Erich J. Wolff, der sich nicht bloß als ausgezeichnete Begleiter, sondern auch als feinsinniger Lyriker einen Namen gemacht hat.

Alle Rechte vorbehalten. Verantwortlicher Schriftleiter:

Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 47, Bellevue 107

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CHOPIN
Aquarell von Maria Wodzinska
Marienbad 1836



XII

14

U of M



CHOPIN

Zeichnung nach der Natur von Eugène Delacroix





CHOPIN-DENKMAL VON FROMONT-MEURICE
IM PARC MONCEAU IN PARIS



XII

14

U of M

Polonaise
 pour
 le *Piano Forté*
 composée et dédiée
 A Monsieur A Zywny
 par son Elève
 Frédéric Chopin
 à Varsovie
 le 23 Avril, 1821

Polonaise.

Fino

Ritard. Dim. ang. al fine

POLONAISE IN F-MOLL VON CHOPIN





HANS RICHTER
* 4. April 1843
Nach einem Jugendbild



XII 14

U of M



Erwin Raupp, phot.

ERICH J. WOLFF
† 20. März 1913



XII

14

UoM

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

13. WAGNER-HEFT



HEFT 15 · ERSTES MAI-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Prometheus soll von seinem Sitz erstehen
Und dem Geschlecht der Welt verkündigen:
„Hier ward ein Mensch, so hab' ich ihn gewollt!“

Heinrich von Kleist

INHALT DES 1. MAI-HEFTES

SEBASTIAN ROECKL: Die Uraufführung des „Rheingold“ in München im Jahre 1869

EDGAR ISTELE: Ein unbekanntes Instrumentalwerk Wagners. Auf Grund der handschriftlichen Partitur dargestellt

FRANZ DUBITZKY: Der Charakter der Tonarten bei Wagner I.

MARIE HUCH: Drei unbekannte Schreiben Richard Wagners an Gustav Hölzel

EDGAR ISTELE: Von Wagner angeordnete Striche und Änderungen in „Tristan und Isolde“. Nach der Münchener Hofoperpartitur erstmalig veröffentlicht

ERNST CHALLIER SEN.: Richard Wagner im Reich der Zahlen. Eine statistische Skizze

KRITIK (Oper und Konzert): Augsburg, Berlin, Braunschweig, Chemnitz, Dresden, Frankfurt a. M., Halle, Hannover, Karlsruhe, Köln, Leipzig, Meiningen, Monte Carlo, München, Posen, Riga, Rostock, Stettin, Stuttgart, Zürich

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Richard Wagner-Huldigungsblatt vom Jahre 1855; Wagners Taufschein; Brief Wagners vom 23. Oktober 1872 an Friedrich Feustel; Handschriftprobe von Wagners Vater; Matrikel der Leipziger Universität mit Wagners Namen; Porträt Wagners, nach einem Stahlstich von A. Krausse; Porträt Wagners, nach einer Lithographie von W. Jab; Wagner-Büste von Lorenz Gedon; Faksimile eines Briefes von Wagners Mutter an ihre Schwiegertochter Minna

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

DIE URAUFFÜHRUNG DES „RHEINGOLD“ IN MÜNCHEN IM JAHRE 1869

VON PROF. SEB. ROECKL IN MÜNCHEN

In einem Briefe vom 25. Februar 1869 bittet Ludwig II. seinen Hofkapellmeister Hans von Bülow, bei Wagner seinen ganzen Einfluß einzusetzen, um die Neuaufführung des „Tristan“ für den Frühling, die Uraufführung des „Rheingold“ für den Sommer zu ermöglichen. „Wüßten Sie, wie mächtig meine Sehnsucht nach diesen Werken ist, Sie würden, ich bin dessen gewiß, mit allen Kräften dieses mein inniges Verlangen erfüllen.“ Da sich Wagner beiden Wünschen nicht geneigt zeigt, befiehlt der König für Ende Mai „Tristan und Isolde“, für den 25. August, seinen Namens- und Geburtstag, das „Rheingold“. „Gottlob, daß man einen Herren und Gebieter hat, der den Teufel nach Schwierigkeiten und Unmöglichkeiten fragt,“ meint Bülow. Herr und Frau Vogl erscheinen durch ihre Eigenschaft „als Notenfresser“ allein imstande, in der von der Majestät festgesetzten kurzen Zeit „Tristan und Isolde“ neu einzustudieren. Und wirklich fand trotz des leidenschaftlichen Widerspruchs Wagners, der an Bülow telegraphierte, „nur ein ehrvergessener Dirigent könne bei solcher Besetzung eine Tristanparodie leiten“, am 20. Juni die Aufführung statt, die vom Publikum mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen wurde. „Herr und Frau Vogl“, schrieb Bülow am Tage nach der Vorstellung nach Triebtschen, „haben in musikalischer Beziehung Staunenswertes geleistet.“

Wie Bülows Tätigkeit in München mit „Tristan“ begonnen, so endete sie auch mit diesem Werke, „an dem er sich nervenschwach abgerackert hatte“. Musikdirektor Hans Richter, der bei der Uraufführung der „Meistersinger“ mit der Einstudierung der Chöre betraut war und bereits die am 27. Juni 1869 stattfindende „Meistersinger“-Vorstellung dirigierte, übernahm nach dem Willen Wagners, der schließlich, wenn auch schweren Herzens, in den Wunsch seines erhabenen Wohltäters sich fügte, die musikalische Leitung des „Rheingold“, die Inszenierung Dr. Hallwachs.

Zum Verständnis späterer Vorgänge ist es notwendig, schon jetzt das Verhältnis dieser beiden Männer zu dem Intendanten von Perfall in Kürze zu beleuchten. Wagner stellte Hallwachs das Zeugnis eines intelligenten und zuverlässigen Regisseurs aus; nicht günstig lauteten die von der Münchener Hoftheaterintendanz eingeholten Urteile von Mainz und Stuttgart, wo Hallwachs früher tätig war. Perfall aber schreibt am 20. Juli 1868:

Die Inszenierung der Meistersinger kann für Hallwachs nicht als Probe gelten. Nicht er, sondern Wagner war der Regisseur. Hallwachs war ob seiner Unbeholfenheit, Langsamkeit das Gespött des Personals. Derselbe hat bewiesen, daß er von den Geschäften eines Regisseurs keine Idee . . . Er wußte bei Wagner alle seine Fehler zu bemänteln und auf den bei Wagner nicht in Gunst stehenden Direktor Franz Seitz zu wälzen. Wenn Wagner Hallwachs preist, so mag es aus dem Grunde sein, weil

9*

er ihn empfohlen und weil er ein Fremder ist. Alles Einheimische ist diesem Herrn eo ipso schlecht und verwerflich. Hallwachs' bisheriges Benehmen gegen die Intendanz läßt unzweifelhaft vermuten, daß durch dessen Eintritt in die Anstalt das Spionierwesen sicheren Eingang fände, daß jeder meiner Schritte beobachtet und daß Herr Hallwachs als seinen eigentlichen Chef Herrn Wagner im Herzen trägt, dem er zu ständigen Rapporten über mein Tun und Lassen sich verpflichtet fühlt. Er würde sich ferners auch sicher sehr bereit finden zu der Rolle, welche bereits der von Wagner empfohlene und in die Anstalt gebrachte Solorepetitor Richter übernommen hat, die darin besteht, das Personal gegen den Chef zu hetzen, wenn er Ordnung durch seine untergebenen Organe schaffen will.

Obwohl Hofrat Düfflipp, Vorstand der Kgl. Kabinettskasse und Referent des Königs in Theaterangelegenheiten, wiederholt Wagner dringend bat, die letzten Proben wenigstens persönlich zu überwachen, beharrte dieser auf seinem Vorsatze, München zu meiden, erklärte sich aber seinem königlichen Freunde zuliebe bereit, aus der Ferne Rat zu geben, wie er glaube, daß man es anzufangen habe.

Bereits am 19. März war das Buch zu „Rheingold“ von der Intendanz den Malern und der technischen Direktion zum Beginn der nötigen Arbeiten übergeben worden. Am 2. April erschien Hans Richter in Triebtschen; mit ihm ging bis zum 6. April der Meister den musikalischen Teil des Werkes genauestens durch. Am 8. April traf Hallwachs mit dem zweiten Maschinisten Karl Friedrich Brandt, dem Sohn des bekannten Darmstädter Maschinendirektors, in Luzern ein. Wagner machte zunächst in einem leidenschaftlichen Ausbruch seinem Unwillen Luft: wenn der König das „Rheingold“ hören wolle, solle er es sich im Konzertsale vorführen lassen, die Münchener Bühne müßte sonst umgebaut werden; er verzichte überhaupt auf eine Aufführung des „Ring des Nibelungen“ auf den gewöhnlichen Theatern; die Herren seien auch gar nicht imstande, ohne seine Mitwirkung das Werk würdig aufzuführen. Als er sich wieder beruhigt, fesselte ihn die klare Darlegung, mit welcher Brandt die szenischen Schwierigkeiten zu überwinden versicherte, derart, daß er nach München Bericht zu erstatten versprach. Zur Festsetzung der Kostüme wünschte Wagner, es solle eine Kommission von Künstlern und Mitgliedern der Akademie der Wissenschaften berufen werden. Franz Seitz glaubte aber mit diesem Vorschlage nur Spott zu ernten, wandte sich an seinen Freund, den noch lebenden Kunsthistoriker Dr. Hyazinth Holland, entwarf nach dessen Angaben die Figurinen und schickte sie nach Triebtschen. Wagner versah sie mit ausführlichen eigenhändigen Bemerkungen. (Die Figurinen befinden sich im Richard Wagner-Museum in Eisenach.) Auch die Darsteller der schwierigeren Rollen des Wotan, Loge, Alberich und Mime, die Herren Betz von Berlin, Schelper von Wien, Schlosser und Heinrich von München, mußten sich zur Unterweisung in des Meisters Villa efinden. Mitte Juli erschienen auch noch die Dekorationsmaler Heinrich Döll und Angelo Quaglio mit den Skizzen. Mit dem zweiten

Bilde „Freie Gegend auf Bergeshöhen am Rhein gelegen“, entworfen von dem dritten Hoftheatermaler Christian Jank, konnte sich Wagner nicht einverstanden erklären. Walhall gleiche hier eher einem Raubritterschloß als der Götterburg. Der auf mächtiger Höhe ragende Bau müsse Gestein mit Gletscher und Wolken verbinden. Was den Bau aber selbst betrifft, so wollte er eine Art Kuppel; heißt es doch im Mythos, über der Walhalla spanne sich ein Schild. Und so wurde denn in München, wenn auch noch nicht für die Hauptprobe, so doch für die verschobene erste Aufführung ein Kuppelbau geschaffen. Auch ein weiterer Wunsch Wagners, der Umbau der Bühne und die Tieferlegung des Orchesters, wurde erfüllt. „Vom 28. Juni bis 10. August bleibt das Königliche Hoftheater wegen des für das ‚Rheingold‘ nötigen Umbaues geschlossen“, lautete die Anzeige der Intendanz. Mit der Leitung dieser Aufgabe war der Großherzoglich Hessische Hoftheater-Maschinist Karl Brandt sen. betraut. Die Umänderung des Orchesterraumes bestand außer der Tieferlegung auch in der Erweiterung desselben. Am 9. August konnte schon die erste Dekorationsprobe, am 11. die erste Orchesterprobe stattfinden. Am 25. August sollte das Theater mit der „Rheingold“-aufführung wieder eröffnet werden. Schon bildeten die Wunder der Dekoration und die unglaublichen Leistungen der Maschinisten das Tagesgespräch der Münchener und steigerten die Neugierde aufs höchste. Und doch befanden sich Penkmayer und Seitz, die technischen Leiter, noch in der größten Verzweiflung. Durch den Umbau der Bühne an der Vorbereitung für ihre Aufgaben solange verhindert und die Schwierigkeiten unterschätzend, versuchten sie und mußten wieder verwerfen, begannen von neuem und sahen sich abermals ratlos — mit einem Wort: sie fühlten sich den hohen Anforderungen, die Wagners Werk stellt, nicht gewachsen. Das Theater mußte zum größten Verdruß des ungeduldigen Königs mit Spohrs „Jessonda“ eröffnet werden. Am 27. August sollte die Hauptprobe des „Rheingold“ vor geladenen Gästen, am 29. August die erste öffentliche Aufführung stattfinden. Die Zusammensetzung des Orchesters, das durch auswärtige Künstler verstärkt wurde, war folgende: 16 erste und 16 zweite Geigen, 16 Violoncelli, 12 Celli, 8 Kontrabässe, 2 Harfen, 3 Flöten, 1 Pikkolo, 3 Oboen, 1 Englisch-Horn, 3 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 3 Fagotte, 8 Hörner, 3 Trompeten, 1 Baßtrompete, 3 Posaunen, 1 Kontrabaßposaune, 1 Kontrabaßtuba, 1 Paar Pauken, Triangel, Becken, Tamtam und 18 abgestimmte Ambosse. Die Rollenbesetzung für die Hauptprobe lautet also: Wotan — Betz aus Berlin; Donner — Petzer aus Wien; Froh — Bachmann aus Dresden; Loge — Herr Schlosser; Alberich — Schelper aus Wien; Mime — Heinrich; Fasolt — Bausewein; Fafner — Kindermann; Fricka — Fräulein Stehle; Freia — Fräulein Müller aus Braunschweig; Erda — Fräulein Seehofer; Woglinde — Fräulein Kaufmann; Wellgunde — Frau Vogl; Floßhilde — Fräulein Ritter.

Wie im vorigen Jahre Richard Wagners „Meistersinger“, so ist es jetzt das „Rheingold“, das einen Schwarm von Fremden nicht nur aus den Staaten Deutschlands, sondern auch aus Frankreich, England, Italien, Rußland herbeigelockt hat. Es steht als eine für Wagner rühmliche kunsthistorische Tatsache fest, daß von allen deutschen Opernkomponisten nur er eine so aufregende Neugierde auf große Entfernungen hin zu erwecken vermag. Die mit größten Kosten und unsäglich Mühe vorbereiteten Vorstellungen erreichen in München etwas von der Wirkung der olympischen Spiele: das Zusammenströmen einer großen Fremdenmenge zu einem ganz ungewöhnlichen theatralischen Fest. Die ganze Maximilianstraße ist heute erfüllt von Wagnerianern und Rheingoldgästen, von Musikern, Sängern, Dichtern, Journalisten, Theaterenthusiasten und Einlaßkarten für die Hauptprobe suchenden Fremden. Im Café Maximilian und im Café de l'Opera, beide dem Theater gegenüber, sind förmliche Heerlager. Im Café de l'Opera üben zwei Walküren aus Paris besondere Anziehungskraft, beide jung und schön, die eine dunkelgelockt und von üppiger Körpergestalt, mit einer Reserve von fünfzehn Journalen im Rücken, für welche sie korrespondiert, Mentos, wie sie die Münchener nennen, oder Mendès, geborene Gauthier, wie sie eigentlich heißt; die andere, eine reizende Blondine mit einem riesigen Chignon und einer feurigen Kamelie über der Stirn, die des Gesanges und Klavierspieles kundige Holmes. Es ist 6 $\frac{1}{2}$ Uhr abends: das Theater öffnet sich. Es verlohnt sich wohl, die Eintretenden zu mustern, die durch die enge Pforte sich in den halberleuchteten Saal drängen. Da kommt zuerst Liszt im schwarzen, zugeknöpften Abbékleid, das ihm so natürlich und charakteristisch steht, als hätte er nie ein anderes getragen. Die stark verblühte, aber noch immer interessante Blondine am Arme Liszts ist die Gräfin Kalergis-Muchanoff, einst berühmt durch Schönheit und diplomatischen Einfluß, neuerlich durch die Dedikation der Judentum-Broschüre von R. Wagner. Die mächtige, breitschulterige Gestalt, die hinter Liszt auftaucht, gehört dem genialen russischen Novellisten Iwan Turgenieff; ein prachtvoller Kopf mit dichten weißen Haaren, unter denen die tiefschwarzen Augen um so feuriger hervorleuchten. Er kommt von Baden-Baden, natürlich mit Madame Viardot-Garcia, der berühmten Sängerin, deren geistvoller Umgang den russischen Dichter seit Jahren vollständig zu fesseln scheint. Manuel Garcia, der berühmten Schwester nicht minder berühmter Bruder, sitzt ihr zur Linken. Er hat den Ruf des ersten Gesanglehrers und Stimmphysiologen der Gegenwart. Mit ihm kommt aus London der durch seine Häßlichkeit noch mehr als durch seine Kritiken berühmte Musikschriftsteller Chorley. Dort macht sich das feingeschnittene Gesicht des Pariser Wagnerianers Saint-Saëns bemerklich. Und nun drängt's dicht herein. Wer nennt die Namen? Klindworth, Seroff mit Frau aus Rußland,

Pasdeloup und Mendès mit Frau aus Paris, Draeseke aus Lausanne, Riedel und Kahnt aus Leipzig, von Loën und Lassen aus Weimar, Joachim mit Frau und Frau von Schleinitz aus Berlin, Richard Pohl aus Baden-Baden, Levi und Hauser aus Karlsruhe, Herbeck, Schelle, Hanslick, Dr. Standhartner aus Wien, mit letzterem Peter Cornelius aus München, Michaelowich und Graf Rossi aus Ungarn und noch viele andere künstlerische und literarische Zelebritäten.¹⁾ Nur Richard Wagner und sein eifriger Apostel Bülow, die gefeierten Helden der vorjährigen „Meistersinger“-aufführung, weilen fern. Ungefähr 500 Geladene füllen das Parkett und Parterre, die Ränge und Logen sind auf Sr. Majestät Befehl unbesetzt. Mit höchster Spannung sehen alle Hörer und Zuschauer dem Aufgehen des Vorhanges entgegen. Da tritt Regisseur Hallwachs vor die Rampe der Bühne und bittet in einer kurzen Ansprache die noch vorhandenen Unvollkommenheiten in der komplizierten Maschinerie, etwaige Unebenheiten in den Szenerieen, die trotz angestrenzter Tätigkeit noch vorkommen dürften, zu entschuldigen, insbesondere von dem Eindruck dieser Probe, die keineswegs als Generalprobe anzusehen sei, nichts in das Publikum zu verbreiten. Um 7 $\frac{1}{2}$ Uhr, eine halbe Stunde nach dem angesetzten Termin, tritt der König in seine Loge; das Orchester beginnt unter Hans Richters Leitung. Die Probe ging ohne auffällige Hindernisse vonstatten, bei der 2 $\frac{1}{2}$ stündigen Aufführung mußte kein Teil wiederholt werden. Während aber der Erfolg der „Meistersinger“ schon nach der stürmisch applaudierten Generalprobe entschieden war, rührt sich nach dem „Rheingold“ keine Hand. Selbst entschiedene Anhänger Wagners, wie Peter Cornelius und Dr. Standhartner, schütteln bedenklich den Kopf. Sollte wirklich ihres Freundes Schöpfungskraft erlahmt sein? Nein, bewahrheitet hat sich die Befürchtung Wagners, er werde das „Rheingold“, wenn er es in München öffentlich und einzeln aufzuführen gestatte, „den allergrößten Widerwärtigkeiten in bezug auf unverständige Beurteilung und gänzlich unklare Wirkung aussetzen“; gezeigt hat sich, daß die Aufführung dieses schwierigen neuen Werkes in dekorativer wie dramatischer und musikalischer Hinsicht nur dann gelingen könne, wenn der Dichterkomponist die Einstudierung selbst überwache. Der König war mit der Probe zufrieden und ließ am folgenden Tage Herrn Betz seine Anerkennung aussprechen. Was die Preßstimmen betrifft, so äußerten sich mit Rücksicht auf den Wunsch des Regisseurs nur wenige Münchener Blätter über diese Probe. Die „Augsburger Abendzeitung“ schreibt:

„Indem wir der Mahnung des Herrn Hallwachs folgen, glauben wir uns keiner Indiskretion schuldig zu machen, wenn wir konstatieren, daß die Pracht der Dekoration und die kunstvollen Maschinerien unsere Aufmerksamkeit der Musik wesentlich entzogen.“

¹⁾ Nach Berichten von Wiener Blättern.

Die „Bayrische Landeszeitung“:

„Die Generalprobe zum Rheingold ging sehr gut von statten; die kleineren Mängel in der Handhabung der Maschinerie, welche dem Zuschauer hie und da noch erkennbar wurden, hätten wahrlich der vorausgegangenen Berufung um deren Nachsicht kaum bedurft angesichts der staunenswerten Leistungen und der dadurch bedingten Kompliziertheit des Zusammenwirkens. Dem musikalischen Teil werden selbst die Gegner Wagners viele Schönheiten zuschreiben müssen.“

Die „Süddeutsche Presse“:

„Das Rheingold ist voll der großartigsten musikalischen Schönheiten, von einem Reichtum der Erfindung und einer Klangfülle, wie sie noch niemand erreicht hat. Der Zuhörer schwimmt in einem Meer der entzückendsten Harmonieen — aber er schwimmt ununterbrochen, er muß schwimmen, die endlos flutende Bewegung zieht ihn fort, während er manchmal lieber ausruhen möchte am lockenden Ufer, das ihm farbenprächtig, blumenduftend winkt.“

„Der Landbote“:

„Der Text hat Stellen, die geradezu ein Erzeugnis des Wahnsinns zu sein scheinen Das Sujet wäre schön, aber die Behandlung desselben in Text und Musik erweckt bei jedem Sachverständigen Grauen.“

Von außerbayrischen Blättern äußert sich das englische „Athenäum“ (Walter Bache) begeistert für Wagner, die „Freie Presse“ (Hanslick) aber also: „Was bleibt vom Rheingold, wenn man das szenische Blendwerk abzieht? Nichts als ein langweilig nüchternes Psalmmodieren der Sänger über einer gestaltlos wogenden Begleitung.“ Der Münchener Volksmund aber taufte das „Rheingold“ in Rein-Blech um.

Hans Richter und außerdem besonders eine kleine Kolonie von französischen Wagnerenthusiasten, Mendès und Holmes an der Spitze, denen sich merkwürdigerweise auch einer der Mitschuldigen, der Regisseur Hallwachs, anschloß, schoben den Mißerfolg des Abends auf die Mängel des Dekorations- und Maschinenwesens. Die Götterburg habe wie ein Raubnest mittelalterlicher Stegreifritter ausgesehen; die Regenbogenbrücke — freilich auch jetzt noch das Schmerzenskind mancher Bühne — sich in einen bis zur Lächerlichkeit steifen Holzbogen verwandelt; die aufsteigenden Dämpfe und Wolken hätten in ihrer Unvollkommenheit jede Illusion ausgeschlossen; die mangelhafte Konstruktion der Schwimmapparate die Rheintöchter gezwungen, ihren darstellenden Teil an das Ballett abzutreten. Die Schwimmapparate bestanden nämlich in Rollwagen mit dicht umwundenen Rädern, die jedoch ganz von den Gewändern der Rheintöchter bedeckt waren. In einem solchen Wagen, wie auf Wellen schwimmend, sollten die Nixen liegen, sich von der Höhe in die Tiefe stürzen, in den Wogen schaukeln, unter- und wieder emportauchen und durch angebrachte Federn von dem einen Wagen auf einen zur weiteren Wasserfahrt bereit stehenden förmlich geschupft werden. Als nun die erste Sängerin auf einem solchen Rollwagen Platz nahm und das Schaukeln begann, bekam die Arme die Seekrankheit. Als die andern von diesem Übelstand hörten, weigerten sie

sich, in diesen Rollwagen ihre Partien zu singen, und die vielgeplagte Intendanz mußte zu dem Aushilfsmittel greifen, Balletteusen in die Rollwagen zu setzen und die Partien von den Sängerinnen hinter den Kulissen singen zu lassen.

Von den obenerwähnten Persönlichkeiten wurde nun der Plan entworfen, die öffentliche Vorstellung des „Rheingold“ für Sonntag den 29. August zu vereiteln. Man ließ den Telegraphen spielen, berichtete von den Mängeln nach Luzern. Darauf kommt ein Telegramm aus Tribschen, das „den Intendanten und seine Anhänger der Schlechtigkeit, Niederträchtigkeit und Unfähigkeit“ beschuldigt und Richter verbietet, das Werk zu dirigieren. Dieser bittet Samstag den 28. August den König um seine Entlassung, falls er die öffentliche Aufführung mit den Mängeln der Inszenierung der Hauptprobe dirigieren müßte. Die Abhilfe dieser Mängel wurde in einer am Morgen des gleichen Tages im Intendantzbureau abgehaltenen Sitzung besprochen und auf eine Anfrage des Königs, ob die Aufführung am Sonntag stattfinden könne, erwidert, bezüglich der szenischen Einrichtung obwalte kein Hindernis mehr. So stand die Sache noch am Samstag abends, als der Intendant während der Theatervorstellung einen Brief Richters erhielt, in welchem er ihm anzeigte, daß er bei dieser Inszenierung die Oper nicht dirigieren werde. Perfall sandte den Brief sofort ins Kabinett; demzufolge fand sich Sonntag morgens Hofrat Döfflipp beim Intendanten ein und gab der Indignation des Königs über das Benehmen Richters Ausdruck. Dieser, auf die Intendanz beschieden, erklärte auch in Gegenwart Döfflapps, daß er nicht dirigieren werde. Nun erinnerte ihn Perfall an seine kontraktlichen Verpflichtungen; doch Richter beharrte auf seiner Weigerung mit den Worten: „Ich kenne nur einen Chef und dieser eine ist Richard Wagner; dem gehorche ich, sonst niemand.“ Darauf enthob ihn Perfall bis zur Entscheidung des Königs seines Amtes.¹⁾ Welch bittere Enttäuschung für Fremde und Einheimische, als am folgenden Tage der Theaterzettel statt des „Rheingold“ die Aufführung von „Jessonda“ ankündigte! Wer durch die Maximilianstraße ging, glaubte sich in die Zeiten des Jahres 1848 versetzt. Gruppen von Personen aller Stände sah man leidenschaftlich disputieren; jeder wollte etwas Neues erfahren und, nachdem man die Wahrheit wußte, brach ein Sturm des Unwillens über den Veranlasser los. Am folgenden Tage sprach sich die Presse über diese Vorfälle aus, indem sie in seltener Einstimmigkeit das Benehmen Richters aufs schärfste verurteilte. Um ein Bild des unmittelbaren Eindrucks dieser Vorgänge und ihrer Folgen zu bieten, seien die Äußerungen der „Neuesten Nachrichten“, die bisher Wagners Sache vertreten hatten, wiedergegeben:

¹⁾ Am 20. Februar 1870 schreibt Döfflipp, der stets der Sache Wagners das äußerste Entgegenkommen bewies: „Nur soviel will ich auszusprechen mir erlauben, daß ich die Entfernung des Musikdirektors Richter als eine durch die Umstände unabweisbar gebotene Maßregel noch heute ansehen muß.“

30. August. Der gestrige Hoftheaterzettel brachte den hier anwesenden Fremden eine unangenehme Überraschung; denn nach demselben war für den Abend das „Rheingold“ vom Repertoire verschwunden. Damit waren die Gäste aus der Ferne um den längst ersehnten musikalischen Genuß und um ein Schaustück gekommen, das ihnen bereits vor der Aufführung Zeit und Geld gekostet hat. Und um so unerwarteter war das Ereignis gekommen, als die am Freitag stattgehabte Probe des „Vorspiels“ in nichts hatte ahnen lassen, daß das szenische und musikalische Experiment nicht auch vor einem vollen Hause könnte aufgeführt werden. Soviel wir nun von Personen, welche dem Theater näher stehen, erfahren haben, trägt die Intendanz am Unterbleiben des „Rheingold“ keine Schuld, dieselbe läßt es sich vielmehr angelegen sein, daß noch im Laufe der Woche (vielleicht Mittwoch oder Donnerstag) das Wagnersche Werk zur öffentlichen Aufführung gelange. Wohl wird dann der Dirigentenstab in anderen Händen sich befinden, da der bisherige Leiter des musikalischen Teiles des „Vorspiels“, der Königliche Musikdirektor Herr Hans Richter, sich geweigert hat, die Oper zu dirigieren, indem er die Inszenierung des Stückes als unwürdig und ungenügend erklärte, obwohl gerade in dieser Beziehung das Urteil Sachverständiger und der Presse ein übereinstimmend günstiges ist. Nachdem nun der genannte Herr Musikdirektor wiederholten Vorstellungen der Intendanz kein Gehör geschenkt hat, soll ihn diese wegen Insubordination vorläufig von seinem Dienste suspendiert haben. Wir konstatieren, daß unter Einheimischen wie Fremden große Entrüstung herrscht über die Mißachtung des Publikums, und daß daher das Vorgehen der Intendanz allgemeine Billigung findet.

1. September. Herr Hans Richter schickt uns folgende Erklärung zur Veröffentlichung zu:

Ich habe allerdings der Königlichen Hoftheaterintendanz erklärt, das Werk Richard Wagners in der mangelhaften Inszenierung, wie sich dieselbe bei der Hauptprobe darstellte, nicht dirigieren zu können. Ich habe aber bei dieser Erklärung durchaus als Bevollmächtigter und in ausdrücklichem Auftrage des Dichter-Komponisten gehandelt, obendrein unterstützt und sogar veranlaßt durch eine große Anzahl der bedeutendsten einheimischen und hier anwesenden fremden Musikcelebritäten. Alle diese stimmten darüber überein, ein Werk, von dem bereits soviel geschrieben worden ist, daß die Erwartungen des Publikums mit Recht aufs höchste gesteigert sind, könne in solch' mangelhafter szenischer Ausführung vorerst öffentlich nicht vorgeführt werden, ohne den Ruhm des Werkes selbst und der Münchner Hofbühne aufs Spiel zu setzen. Ich hielt also meine Weigerung nicht bloß für gerechtfertigt, sondern auch, wenn ich nicht eine ungeziemende Mißachtung der Kunst sowohl als des Publikums zeigen wollte, für meine Pflicht. Schließlich bemerke ich noch, daß ich bereits am 21. August aus ähnlichen Motiven, wie die oben angegebenen, mein Entlassungsgesuch eingereicht habe.

Hierauf entgegnet die Redaktion der „Neuesten Nachrichten“:

Gegenüber dieser Erklärung haben wir zu bemerken, daß H. Richter, wie ein Blick in sein Anstellungsdekret ihn belehrt haben würde, Königlich Bayerischer und nicht Wagnerscher Musikdirektor ist, daß er daher den Weisungen der Königlichen Hoftheater-Intendanz und nicht jenen des Herrn Richard Wagner, dem keinerlei Einwirkung auf die Leitung unserer Hofbühne zusteht, Folge zu leisten hatte. Wir konstatieren, daß die Münchener Presse und soweit wir die auswärtige Presse bis jetzt zu übersehen imstande waren, auch diese mit wenigen Ausnahmen die Inszenierung des musikalischen Dramas „Rheingold“ als eine des Stückes würdige und als eine solche bezeichneten, deren geringe Mängel mit leichter Mühe in kürzester Zeit zu heben waren; wir konstatieren weiters, daß von Anhängern der Wagnerschen Richtung

lange vor der Generalprobe des „Rheingold“ erzählt wurde, Wagner selbst wünsche nicht die besondere Aufführung des Dramas, ein Wunsch, den die kühle Aufnahme, welche das musikalische Drama bei der Generalprobe fand, als vollkommen gerechtfertigt erscheinen läßt; wir konstatieren schließlich wiederholt, daß die Bestrebungen, anarchische Zustände bei unserem Theater und dadurch den Sturz des Herrn von Perfall herbeizuführen, nebst den übrigen öffentlichen Skandalen, die mit Herrn Richard Wagner verbunden sind, die allgemeinste Mißbilligung finden.

3. September. Da Se. Majestät der König in die vordere Riß geritten war, um dort im Hochgebirge einige Tage auf dem Hochkopf zuzubringen, hat R. Wagner keine Audienz bei Se. Majestät erlangen können.¹⁾ Derselbe hatte eine Konferenz mit dem Königlichen Hofsekretär Hofrat Düßlipp, welcher als Vorstand der Königlichen Kabinettskasse auch das Referat über Theaterangelegenheiten beim König hat, und erklärte gegen die Aufführung des „Rheingold“ am nächsten Sonntag, wie sie vom König gewünscht werde, trotz aller ihm bekannt gewordenen Mängel in dem szenischen Arrangement nichts einwenden zu wollen, aber nur unter der Bedingung, daß das Werk wenigstens musikalisch zur Geltung komme und zu diesem Zwecke Richter, der seine Entlassung gegeben, in der Eigenschaft eines gastierenden Kapellmeisters die Direktion führe, welche dieser bekanntlich trotz des Willens des Königs abgelehnt hatte. Auf diese Bedingung ist natürlich der Hoftheater-Intendant Freiherr von Perfall nicht eingegangen, und schwerlich wird auch Se. Majestät der König auf sie eingehen. R. Wagner soll sich auch noch dahin ausgesprochen haben, er sehe ein, daß in München kein ordentlicher Kultus für seine Musik zu erzielen sei, und er wolle daher lieber auf die Aufführung seiner Werke am hiesigen Hoftheater verzichten. Gewiß ist, daß R. Wagner nach Luzern zurückgereist ist. Er hat wohl daran getan, jedes öffentliche Auftreten hier zu unterlassen; denn bei der in allen Parteien ohne Unterschied gegen ihn herrschenden Erbitterung war er nicht vor sehr unliebsamen Demonstrationen sicher. . . . Eine gestern abend²⁾ unter Leitung des Musikdirektors Meyer unternommene Probe hatte abgebrochen werden müssen, da Herr Betz sich während derselben entfernt hatte. Derselbe hatte seit Monaten, während „Rheingold“ einstudiert wurde, hier verweilt und täglich ein Honorar von einhundert Gulden bezogen.³⁾

Wagner hatte am 1. September von der Wohnung Schäfers aus folgendes Telegramm an den König gesandt:

Es ist mir unmöglich mein Versprechen auszuführen und für eine schöne Aufführung des „Rheingoldes“ zu sorgen, sobald mir nicht Richter als Dirigent dazu an die Seite gegeben wird. Wie auch seine frühere Weigerung aufgefaßt wurde, so glaube ich durch mein unterthänigstes Schreiben zugleich meines Schülers Mitwirkung mir von neuem gesichert zu haben. Sollte dieses gnädige Zugeständniß unmöglich fallen, so muß ich allerdings sofort gänzlich mich zurückziehen.

Möge der Allernädigste meine Bitte gewähren

R. W.

6¹/₂ Neue Pferdestraße
München.

¹⁾ Wagner war am 31. August in München angekommen, empfangen von Richter und einem Freund Richters, Ingenieur Reinhard Schäfer. Bei letzterem (Neue Pferdestraße 6¹/₂) nahm er Wohnung.

²⁾ Es war schon am 1. September. Der Kontrakt des Herrn Betz war wohl bereits am letzten August abgelaufen, doch hatte er dem Intendanten sein Wort gegeben, auf Wunsch des Königs bis zum 9. September zu bleiben.

³⁾ Betz erhielt für sein Gastspiel vom 15. Juni bis 1. Juli ein Honorar von 1500 fl., für den August 3000 fl.; die außerordentlichen Ausgaben für das „Rheingold“ betrugen 29109 fl.

Keine Antwort. Und so reiste Wagner, nachdem er zur Überzeugung gelangt war, daß für Richter eine öffentliche Wirksamkeit dahier nicht mehr möglich sei, nach eintägigem Aufenthalt wieder ab. „Nachdem sich nun auch Betz plötzlich in sehr schnöder Weise empfohlen hatte, trat die Entscheidung der Frage heran, ob unter solchen Umständen auf die Aufführung nicht ganz verzichtet werden sollte.“ Hofrat Dülflipp war für den Aufschub, allein der König glaubte ein solches Nachgeben als Schwäche gedeutet. Wagner sei die Ursache, daß sich Bülow in die Notwendigkeit versetzt sah, seine Entlassung zu nehmen, Wagner habe durch seine Leidenschaftlichkeit Richter zu Ungehörigkeiten getrieben und dessen Scheiden aus dem Dienst unvermeidlich gemacht. Der Befehl zur Vorstellung wurde aufrecht erhalten. Nun heißt es für das verwaiste Orchester einen Dirigenten gewinnen und einen Gott Wotan suchen. Zwar erklärt sich der Tenor Vogl bereit, letztere Partie zu übernehmen: seine Stimme besitze Tiefe genug, um zur Not für eine Baritonrolle auszureichen, und er getraue sich mit dem Wotan in ein paar Tagen fertig zu werden; allein der Dirigent will sich nicht finden: Lassen aus Weimar, Herbeck aus Wien, Levi aus Karlsruhe, Saint-Saëns — alle entschuldigen sie sich, aus Furcht vor Wagner. Da wendet sich Perfall, den der König unzweifelhaft entlassen hätte, wenn die Aufführung nicht zustande gekommen wäre, an Franz Wüllner, der ihm zu großem Dank verpflichtet ist, da er ihn 1865 von Aachen nach München an die Königliche Vokalkapelle berufen hat. Und dieser, den die Riesenaufgabe gewaltig reizt, übernimmt das große Wagnis, als er am 9. September vom König den Auftrag erhält, das „Rheingold“ zu dirigieren. Innerhalb 14 Tagen soll es mit einheimischen Kräften zur Aufführung gelangen. Nicht leicht hat ein Dirigent unter schwierigeren Verhältnissen die Leitung eines so schwierigen Werkes übernommen. Dieses selbst mit seinem neuen Musikstil war ihm ja fast fremd, kaum war er mit dem Orchester, niemals mit dem Bühnenpersonal in Berührung gekommen, der Komponist stand der Aufführung feindlich gegenüber, dessen Anhänger waren voll Mißtrauen und durch Richters Abgang aufs höchste verstimmt, die Klassikomanen im Publikum nicht nur Wagners Werk und seiner Person feindlich gesinnt, sondern auch Wüllners Tätigkeit an der Oper abhold, da sie auf Franz Lachners Reaktivierung gehofft hatten. Doch der neue Dirigent, voll Ehrgeiz und der frischesten Arbeitskraft, schrickt vor all diesen Schwierigkeiten nicht zurück. Zunächst heißt es die Männerrollen ganz neu besetzen: Wotan — Kindermann, Donner — Heinrich, Froh — Nachbaur, Loge — Vogl, Alberich — Fischer, Mime — Schlosser, Fasolt — Petzer, Fafner — Bausewein. Und nun wird unter begeisterter Hingebung aller Beteiligten geprobt.

Unterdessen hatte sich die Erbitterung in München noch mehr gesteigert und eine Stimmung im Publikum und in der Presse Platz gegriffen,

die an die Tage des Konfliktes zwischen der königlichen Gnade für Wagner und der damaligen Opposition, die ihn aus München vertrieb, erinnerte. Dazu gab aber nicht nur die „Rheingold“-Angelegenheit Anlaß, sondern auch das Verhältnis zwischen Cosima v. Bülow und Wagner, welches gerade damals vor der Entscheidung stand. Beide Tatsachen boten dem Theaterreferenten der „Allgemeinen Zeitung“ in der Beilage vom 11. September zu folgendem Angriff Gelegenheit:

Vom Münchener Hoftheater.

> München, Anfang Sept. Gestatten Sie mir, meine Berichte über die Hofbühne auch in diesem Herbst wieder aufzunehmen. Gewitter im Frühling bedeuten ein fruchtbares Jahr, und so mag es als ein gutes Omen gelten, daß diese Theatersaison gleich mit dem heftigsten Sturm und Donner begann. Wenn der Blitz auch nicht einschlug, so ist doch die Atmosphäre auf einige Zeit gereinigt. Die Rheingold-Angelegenheit hat, mit der französischen Empfehlung des Herrn Betz und mit Richard Wagners vergeblichem Versuch, als Jupiter tonans dreinzufahren, ihr vorläufiges Ende erreicht. Dennoch drängen sich schon jetzt mancherlei Betrachtungen für die Zukunft auf. Hr. v. Perfalls Sieg gegen eine von langer Hand angezettelte Intrige läßt erst den Abgrund erblicken, an dem unsere Theaterangelegenheiten standen und immer bleiben werden, so lange der ungemessene Einfluß eines herrschsüchtigen Maestro jede organische Leitung unmöglich macht. Man gibt deshalb dem Intendanten allgemein recht, wenn er, wie verlautet, die Alternative stellt: entweder jenen Einfluß für immer gebrochen zu sehen, oder — selbst zu gehen. Ein so bedeutendes Kunstinstitut wie die Münchener Hofbühne darf nicht länger — so ist die allgemeine Meinung — zum Tummelplatz schrankenloser Willkür, intriganter Anmaßung und knabenhaften Übermuts gemacht werden, wie ihn die Satelliten des neuen Großkophta bewiesen. Wagners Opern und namentlich seine besseren Arbeiten haben allerdings den Anspruch auf vorzugsweise Sorgfalt, und die Münchener Hofbühne hat seit Jahren gewiß alles getan, um dieser Aufgabe gerecht zu werden, aber das „Hof- und Nationaltheater“ zu einem bloßen Wagnertheater zu machen, das würde doch wohl auf einigen Widerstand stoßen, zumal wenn Fälle eintreten, wo der berühmte Magus sich die souveräne Machtvollkommenheit anmaßt, Befehle zu erteilen, nachdem bereits von der zuständigen Behörde sowie vom Kabinett entschieden worden war. Leben wir wirklich unter einer Dynastie — so fragt sich der gesunde Menschenverstand der Münchener —, die von Luzern aus ihre Blitze schleudert und die Macht usurpiert, nicht bloß der Kunst, sondern auch der öffentlichen Moral neue Gesetze vorzuschreiben?

Ihre Leser werden über die vorgefallenen Tatsachen bereits auf dem Laufenden sein,¹⁾ dennoch dürfte es erlaubt sein jetzt, nachdem die „Peripetie“ des Intrigenstücks eingetreten, einige berichtigende Mitteilungen nachzuholen. Wagner war, wie ich Ihnen aus zuverlässiger Quelle berichten kann, von Anfang an gegen eine öffentliche

¹⁾ Wir haben diese Vorgänge wegen der an ihnen haftenden zum Teil höchst widerlichen Persönlichkeiten bisher mit äußerster Zurückhaltung und Diskretion behandelt, glauben aber dem obigen Bericht, der als ein wahrheitsgetreuer Ausdruck der in allen Gesellschaftskreisen der Hauptstadt und des Landes herrschenden Stimmung betrachtet werden darf, unsere Spalten um so weniger verschließen zu sollen, als diese leidige Angelegenheit längst aus dem engen Rahmen der Theaterwelt herausgetreten und in ihren tiefer liegenden Motiven ein Stück moderner Kulturgeschichte geworden ist.

D. R.

Aufführung des „Rheingold“; nur eine Privatdarstellung vor geladenen Gästen wollte er gestatten. Ob dieses Begehren seinen Grund in der Verachtung des Publikums wie der gefürchteten Kritiken hatte, oder ob es begründete Zweifel am Werte des Werkes waren, wage ich nicht zu entscheiden. Für das letztere Mißtrauen könnte sprechen, daß selbst die ältesten Verehrer des Meisters zu dieser Art von Musik bedenklich die Köpfe schüttelten, allein Wagners omnipotentes Selbstbewußtsein, das sich von künstlerischer Selbstkritik und Bescheidenheit stets in vorsichtiger Meilenferne hielt, dürfte solchen Schluß wohl als romanhaft erscheinen lassen.

Außerdem aber wird wohl kein Streit darüber denkbar sein, ob dergleichen Stipulationen irgend eines Poeten oder Komponisten überhaupt erlaubt seien, nachdem die Intendanz das Werk um enorme Summen käuflich an sich gebracht hatte. Und so war es nur korrekt, daß man auch von allerhöchster Seite jenem unberechtigten Wunsche entgegen war und daß die bedeutenden Opfer des Umbaus der Bühne nebst verschwenderischer Ausstattung nicht gescheut wurden, um eine würdige Aufführung der akquirierten Werke Wagners möglich zu machen. In dieser Lage nun glaubte der Maestro auf krummem Wege sein Ziel dennoch erreichen zu können und die Aufführung noch im letzten Augenblick zu hintertreiben. In dieser Tendenz lehnte Hr. Richter unter dem bekannten Vorwand ungenügender Inszenierung die Direktion ab, obgleich die kleinen äußerlichen Mängel der Hauptprobe sich in zwei Tagen sehr leicht hätten abstellen lassen. Darauf folgte die bekannte Suspension des widerspenstigen Vasallen. Diesen unerwarteten Widerstand glaubte Wagner durch sein persönliches Erscheinen brechen zu können. So sehr er anfangs gegen die Aufführung war, so eifrig lag ihm nun plötzlich daran, dieselbe doch durchzusetzen, d. h. stets unter der Direktion Richters. Um jeden andern Modus unmöglich zu machen, mußte ein anderer Kapellmeister ablehnen, und als dies nichts half, schließlich auch Hr. Betz, der den Wotan sang, durchgehen. Daß es außerdem Herrn Wagners Absicht war, durch sein persönliches Erscheinen auf der Arena die ihm so lästige Intendanz selbst zu beseitigen — wenn es möglich war — unterliegt keinem Zweifel. Glücklicherweise kam er vergeblich. Sein königlicher Beschützer hat ihn nicht vor sich gelassen und im Publikum betrachtet man diese Ablehnung nur mit allgemeiner Befriedigung, als ein Symptom, daß die Erkenntnis des wahren Charakters dieses musikalischen Autokraten durchgedrungen sei, der mit ungenierter Genialität seine poetische Moral in das wirkliche Leben übertrug und die Rolle Tristans mit Cosima-Isold in realer Weise gegen Bülow-Marke in Szene setzte.

Jene Zeiten der Romantik, wo es zum notwendigen Nimbus eines Genies gehörte, zugleich ein Libertin zu sein, sind hoffentlich für immer vorüber, und darin eine Reaktion anzubahnen, gehört allenfalls in einen kulturhistorischen Roman à la Casanova, nicht aber in die Annalen der Gegenwart. Ich hasse allen persönlichen Klatsch, aber da diese Dinge einmal auf das öffentliche Forum gebracht worden sind, schien mir die Richtigstellung einiger Punkte in der Geschichte unserer Bühnenvelt nicht ganz unwichtig.

Hans Richter war nach der Enthebung von seinem Amte nach Luzern geeilt. Eben arbeitete er mit Wagner an seiner Rechtfertigungserklärung, als dieser Artikel der „Allgemeinen Zeitung“ erschien. Sofort machte sich der Angegriffene daran, an das Blatt eine Berichtigung zu senden, die von diesem mit folgenden Worten angekündigt wurde:

Von Herrn Richard Wagner geht uns soeben d. d. Luzern, 13. September eine schon gestern von ihm telegraphisch angemeldete Erwiderung auf den in No. 254 unserer Beilage enthaltenen Artikel „Vom Münchener Hoftheater“ zu, deren Abdruck

wir jedoch, wie dringlich uns auch die Sache gemacht wird, wegen absoluten Raum-mangels auf morgen verschoben müssen. Zudem ist das Schreiben des Herrn Rich. Wagner teilweise in so leidenschaftlich erregten Ausdrücken abgefaßt, daß wir uns zu reiflicher Überlegung aufgefordert fühlen, ob wir im Hinblick auf unsere Verantwortlichkeit seinem Verlangen „nach sofortiger unentstellter Aufnahme“ in vollem Umfange gerecht zu werden vermögen.

Gleichwohl erschien die Berichtigung am nächsten Tage (16. September) unverkürzt:

Das Münchener Hoftheater.

(Zur Berichtigung.)

* Die Leser der „Allgemeinen Zeitung“ sind kürzlich durch einen Artikel über das Münchener Hoftheater in betreff meines Verhältnisses zu dem Intendanten dieses Theaters in so irriger Weise berichtet worden, daß ich es für gut halten muß, die Redaktion dieses geschätzten Blattes um die Aufnahme der hiermit von mir versuchten besseren Belehrung über jenes Verhältnis zu bitten.

Als infolge der erschütternden Ereignisse, welche vor drei Jahren Bayern die schwersten Prüfungen auferlegten, einige Personen, welche bis dahin behauptet hatten, das Verhältnis eines dankbar ergebenden Künstlers zu seinem erhabenen Wohltäter bedrohe das Königreich mit Verderben, aus ihren ungemein einflußreichen Stellungen ausschieden, verstummten plötzlich auch in der Tagespresse die unbegreiflich dünkenden Anfeindungen und schonungslosen Verleumdungen, deren Wirkungen mich mit meinen Freunden zuvor von München vertrieben hatten. Nichtsdestoweniger konnten wir den nun bald an uns gerichteten großherzigen Einladungen zum Wiedereintritt in einen bedeutenden künstlerischen Wirkungskreis, der uns in der bayerischen Hauptstadt bereitet werden sollte, nur mit Bangigkeit und unverhohlen ausgedrücktem Mißtrauen in die Gewogenheit der dortigen Verhältnisse zu entsprechen uns gestimmt fühlen. Aber es galt endlich, deutlich ausgesprochenen und wirklich verpflichtenden Wünschen gemäß, dem Versuch meine Ideen zur Hebung der dramatischen Kunst und des deutschen Theaters zur Ausführung zu bringen, welche ich zuletzt in meinem (bei Kaiser in München veröffentlichten) Bericht über eine in München zu errichtende Königliche Musikschule niedergelegt hatte. Auf die Beurteilung der hierin ausgesprochenen Grundsätze habe ich zu verweisen, wenn man sich zu allernächst einen richtigen Begriff über mein Verhältnis zu der nun eingeleiteten Unternehmung bilden will; in betreff der praktischen Ausführbarkeit meiner Ansichten habe ich außerdem aber auch auf meine frühere Abhandlung über das Wiener Hofoperntheater aufmerksam zu machen, welche ihrer Zeit selbst von den unerbittlichsten Gegnern meiner Person und meiner Leistungen offen und vollständig mit Anerkennung beehrt wurde. In Kürze zusammengefaßt, hätte die Tendenz einer meinem Plan folgenden Bühnenleitung zu allernächst nur die wirkliche und zum einzigen Gesetz für sie ausgebildete Korrektheit der theatralischen Leistungen zu erzielen gehabt, weil gerade hierin das deutsche Theater jedem ausländischen so bedauerlich nachsteht, daß an ein Gelingen höherer, dem deutschen Genius wahrhaft entsprechender Aufgaben gar nicht zu denken sein kann, ehe nicht dieser erste Grund zur Bildung eines deutschen Stils gelegt ist. Ich war deshalb, wie ich hier beiläufig, jedoch ausdrücklich, erwähne, auch in München stets gegen die jetzt mich noch unzeitig dünkenden Aufführungen meiner eigenen Werke, von welchen ich öfter abriet, als ich zu ihnen aufmunterte, und wenn ich dagegen ein wahrhaft wünschenswertes Ziel vor mir sah, so war es dieses: durch allmähliche Übung unserer Künstler in der korrekten Darstellung der dramatischen Werke aller vorhandenen Stilgattungen zur Ausbildung eines der Münchener Bühne eigenen Personals zu gelangen, welches

selbst für die richtige Lösung der allerschwierigsten Probleme, also für die allerhöchsten Orts gewünschten Musteraufführungen, uns der Nötigung auswärtige Kunstmittel herbeizuziehen überhoben hätte.

Wie allerdings eine solche Tendenz der üblichen Routine in der Handhabung einer heutigen Theaterintendanz einzubilden war, mußte zu schwierigen Erwägungen führen. Die Intendanz selbst zu übernehmen, hätte mir das Sicherste dünken müssen, und da Vorgänge der Verleihung einer Hoftheaterintendanz z. B. an gebildete Literaten genügend für den Fall sprachen, wäre am Ende nichts Auffälliges darin zu ersehen gewesen, wenn ich für meine Person um die Ehre mit der Intendanz betraut zu werden nachgesucht hätte. Überflüssig ist es, die Gründe aufzuzählen, welche mich hiervon abhielten. Es wurde dagegen der bisherige Intendant der Hofmusik, der sich als sorgsamer und zuverlässiger Administrator bewährt hatte, auch für die Theaterintendanz ins Auge gefaßt. Die Bedenken, welche sich seiner Wahl entgegenstellten, bezogen sich zunächst auf ein allseitig mangelndes Vertrauen in die Befähigung und die Kenntnisse des Betreffenden; diesen Bedenken glaubte ich durch den Hinweis darauf begegnen zu dürfen, daß es zuvörderst eben nur des getreuen und pünktlichen Administrators, als welcher sich jener Herr ja bereits bewährt hatte, bedürfe, sowie daß alles hierbei nur auf den guten Willen zu redlicher Hilfe und verständiger Ausführung ankomme, welchen ich andererseits auf das allerbestimmteste und vertrauenerweckendste durch persönliche Versicherungen von dem bisherigen Intendanten der Hofmusik zugesagt erhielt. Hingegen wurde ich nun allerdings auch beizeiten auf die sehr abhängige soziale Stellung des betreffenden Herrn aufmerksam gemacht und darauf hingewiesen, daß es diesem wahrscheinlich, selbst gegen seine bessere Überzeugung, alsbald nach dem Antritt des ihm zugedachten Amtes schwer gemacht werden würde, seinen gegebenen Zusicherungen nachzukommen. Es fiel mir nicht leicht, alle diese Einwendungen und Besorgnisse zu entkräften, und ich habe Zeugnisse dafür anzurufen, daß es mich Mühe und große Überredung kostete, um meiner vertrauensvollen Meinung Geltung und meinem Vorschlag Annahme zu verschaffen. Ob jedoch dieser Meinung und diesem Vorschlag allein die endliche Anstellung des jetzigen Hoftheater-Intendanten zu verdanken sei, will ich nicht behaupten, sondern mit dem Vorangehenden eben nur mein persönliches Verhältnis zu ihm bezeichnet wissen.

Über die Wendung dieses Verhältnisses habe ich mich des weiteren nicht mehr auszulassen: sie liegt klar erkenntlich in der anonymen Korrespondenz der „Allg. Ztg.“ vor, welche deutliche Spuren einer genauen Bekanntschaft mit dem Intendanz-Bureau des Königlichen Hoftheaters aufweist, und gegen deren Richtigkeit ich mich hier zu verwahren hatte. Nur folgendes habe ich noch hinzuzufügen. Es ist von mir nie eine wirkliche Klage über die bezeichnete Wendung in der Haltung des Hoftheater-Intendanten gegen mich geführt worden, da mich namentlich auch meine Beschämung durch den von mir selbst begangenen Mißgriff zu jedem Schweigen hierüber veranlaßte; ich hatte bei meiner ersten Berührung mit dem Münchener Hoftheater seit dem Antritt der neuen Intendanz an wenigen Anzeichen nur zu gewahren, welche Einflüsse sich dort geltend gemacht hatten, und wie sehr begründet alle zuvor von mir niedergehaltenen Befürchtungen waren, um sofort mich zur gänzlichen Enthaltung von jeder Teilnahme an den Theaterangelegenheiten bestimmt zu fühlen. Einzig habe ich noch die Proben zur Aufführung meiner „Meistersinger“ geleitet; ich gewann mir hierbei, von seiten des ersten wie des letzten Mitwirkenden, die eigentümliche Anerkennung, welche der Soldat dem Feldherrn zollt, der seine Sache versteht. Der Erfolg der allgemeinen Leistung war derart, daß er auf die Leistungen der Münchener Hofbühne im allgemeinen ein Licht warf, welches jetzt sehr sonderbarerweise als verzerrender Schein mir entgegengehalten wird, wenn in meinem Vertrauen auf die

Leistungen desselben Theaters bei der Ausführung eines neuen schwierigen Werkes von mir sich beängstigende Bedenken einfinden, sobald die Direktion aus eigenem Ermessen und eigener Kenntnis dabei verfährt. Das erste bis zum letzten Mitglied des hierbei verwendeten Künstlerpersonals wird wissen, ob ich Grund zu meinen Bedenken habe; denn sie fühlen alle es wiederum so gut wie der Soldat, wenn der Führer seine Sache schlecht versteht.

Warum ich die Aufführung meines „Rheingoldes“ nicht in der gleichen Weise persönlich überwachte, beruht auf einem festen Entschlusse, dessen Motive ich nach den vorangehenden Aufklärungen über mein Verhältnis zur Münchener Hoftheater-Intendanz nicht weiter zu bezeichnen habe. Daß ich mit der Zurückhaltung meiner persönlichen Mitwirkung keine „von langer Hand gesponnene Intrige“ gegen den Intendanten im Sinn hatte, bewies ich dadurch, daß ich, als die übeln Folgen des führerlosen Unternehmens sich herausstellten, selbst herbeieilte, nicht mehr um meinem Werke zu einer mir genügenden, sondern nur eine die Ehre der Intendanz rettenden Ausführung zu verhelfen. Daß auch diese meine Absicht dahin gedeutet wurde, als wollte ich der Intendanz neue Verlegenheiten bereiten, und hierbei noch außerdem die Leitung des Hoftheaters mit der Regierung des Königreichs Bayern ganz unbefangen in einen Topf geworfen ward, entspricht der Verfassung eines nicht ganz freien Gewissens; daß man gegen diese mir untergelegte Absicht die alten Mittel der Besudelung der persönlichen Ehre vermöge des bekannten Preßunfuges, zu dessen Ehrenpunkt namentlich auch die Anonymität gehört, wieder in das Werk setzte, entspricht dagegen dem ganzen Charakter meiner Münchener Erfahrungen.

In betreff dieses letzten Punktes habe ich darauf hinzuweisen, daß derjenige, welcher sieht, wie die Zeitungsöffentlichkeit, ohne irgendwelchen Ekel zu bezeigen, jede Lüge einschlingt, ein gerechtes Bedenken zu tragen hat, ihr jede Wahrheit anzuvertrauen. Es müßte denn erst nachgewiesen werden, daß diese Öffentlichkeit ebenso behilflich zur Erstattung der Ehre als zur Befleckung derselben ist; da wohl selbst aber die Befähigung hierzu ihr abgesprochen werden dürfte, möge es dem Betroffenen lieber anheimgestellt sein, wie er ohne ihre Mithilfe den schamlosesten Verletzungen der Ehre Heilung zu verschaffen sucht. Außerdem liegen die Aufklärungen über alles, was das Intendanz-Bureau des Königlichen Hoftheaters in meinem Betreff zu interessieren scheint, an dem hierfür mir geeignet dünkenden besseren Ort aufbewahrt. Habe ich diese nicht zu scheuen, so wünsche ich doch von ganzem Herzen, daß der durch meine Intrigen so sehr beängstigte Münchener Hoftheater-Intendant mit seinem Anhang ebenfalls von ganzem Herzen den Autor des „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Tristan“, der „Meistersinger“ und — wäre dies sofort möglich! — auch des „Rheingoldes“ sich gründlich aus dem Kopfe schlage.

Luzern, 14. September 1869.

Richard Wagner.

Darauf erschien in der gleichen Zeitung folgende, mit dem Namen des Verfassers gezeichnete Erwiderung:

Herrn Richard Wagners Berichtigung meines Artikel über das Münchener Hoftheater in der Beilage vom 11. September würde mir um so weniger Anlaß zu einer Replik bieten, als der Verfasser trotz aller langwindigen Deduktionen sachlich keinen einzigen Punkt meiner Mitteilungen widerlegt, sondern sogar bestätigt, daß er seit längerer Zeit schon mit der Haltung der Königlichen Intendanz unzufrieden gewesen — ein Bekenntnis, das bei seinem ausdrücklich betonten Einfluß an allerhöchster Stelle vielsagender ist als alle seine Versicherungen, daß er der Intendanz keine Verlegenheiten habe bereiten wollen. Herr von Perfall wird seinerseits wohl nicht säumen, genügende Erwiderung auf alle Beschuldigungen, nebenbei auch auf

die interessante Zumutung zu geben, daß man ihm die Intendanz lediglich für administrative Zwecke anvertraut habe. Ein Punkt jedoch fordert meine persönliche Erklärung heraus. Herr Richard Wagner beschwert sich über „Besudelung seiner persönlichen Ehre vermöge des Preßunfugs, zu dessen Ehrenpunkt namentlich auch die Anonymität gehöre“. Abgesehen davon, daß ich unter dem Zeichen > seit Jahren, und zwar schon lange vor dem Amtsantritt des Herrn von Perfall, als ständiger Referent unter anderem auch über die hiesige Hofbühne für die Allgemeine Zeitung berichte und aus dieser Tätigkeit nie ein Geheimnis gemacht habe — abgesehen ferner davon, daß es allerdings meine Absicht war, die Intendanz, deren rühmliches Streben sich in kürzester Frist die wärmste, einstimmigste Anerkennung der ganzen deutschen Presse errungen hat, nach Kräften zu stützen, dürfte Herr Richard Wagner jeden anderen Vorwurf leichter erheben als den, ihn an seiner Ehre auf anonymem Wege schädigen zu wollen. Jene beiläufige Anspielung auf Tatsachen, welche die öffentliche Meinung empörten und bis heute keine — auch nicht einmal eine versuchsweise — Widerlegung gefunden haben, dürfte wohl so lang ihren Platz behaupten, bis es dem „Getroffenen“ gelingt, Geschehenes ungeschehen zu machen. Unsere Sprache hat für alles ihre Bezeichnung, aber es fehlen ihr die Worte für das, was über den Gipfel der Effronterie hinausgeht. Sollte Herrn Richard Wagners unpassende pathetische Attitüde übrigens im Ernst gemeint sein, woran ich aus verschiedenen Gründen zweifle, so wird ihm mit Sicherheit jedes bayerische Gericht zu Gebote stehen, seiner „befleckten“ Ehre „Erstattung“ und Satisfaktion zu verschaffen. Mit Vergnügen stelle ich dem schuldlos Gekränkten zu diesem Zweck meinen Namen zur Verfügung und fordere ihn hierdurch auf, den Weg des Rechtes zu beschreiten, falls er sich der Verfassung eines ganz freien Gewissens rühmen kann.

München, 17. September 1869.

Julius Grosse.

Nun war auch Perfall gezwungen, sich an der Preßfehde zu beteiligen. Seine Erklärung meidet es wenigstens, Öl ins Feuer zu gießen:

Der Unterzeichnete hat auf die in No. 259 der Beilage zur Allgemeinen Zeitung enthaltene, von Herrn Richard Wagner eingesandte Berichtigung lediglich zu erwidern, daß er sich zur Erreichung der ihm durch die Gnade Sr. Majestät des Königs übertragenen Leitung der Königlichen Hoftheater-Intendanz weder mündlich noch schriftlich an Herrn Wagner gewendet hat, und daß das Programm, welches mit Genehmigung Sr. Majestät ihm ausschließlich als Richtschnur für die Gesamtleitung des Königlichen Hof- und Nationaltheaters zu dienen hat, und welches dem gesamten Personal im Januar 1868 offiziell bekanntgegeben wurde, ein vom ihm selbst verfaßtes und durch niemand beeinflusstes war.

München, 18. September 1869.

Frhr. von Perfall,
Königlicher Hofmusik-Intendant.

Nicht gerade rücksichtsvoll beschäftigt sich Hans Richter in seiner Rechtfertigung mit dem Herrn Intendanten. Dieses Schriftstück d. d. Pasing bei München, den 14. Sept. 1869, ist, wie erwähnt, nicht an diesem früheren Wohnort Richters entstanden, sondern in Tribschen. Von hier wurde es mit der Bitte, es den „Signalen“ in Leipzig zu übermitteln, an Reinhard Schäfer gesandt. Die einleitenden Worte, in welchen Richter dem Münchener Hoforchester und dem Chorporpersonal seinen aufrichtigsten Dank für die ungeteilten Beweise liebevoller Anhänglichkeit und nachsichtsvoller Anerkennung ausspricht, können übergangen werden, alles übrige aber sei

vollständig angeführt, da wir es mit einer Darstellung zu tun haben, die in ihrer Schärfe aus Wagners Feder geflossen ist:

... Die musikalischen Vorbereitungen waren beendet, die szenischen Proben sollten ihren Anfang nehmen. Es stellte sich auf der ersten Gesamtprobe heraus, daß mit Ausnahme der sehr fragmentarischen Anfertigung der Dekoration seit März d. J., also in einem Zeitraum von sechs Monaten, so gut wie gar nichts vorbereitet war. Wenn die durch Herrn von Perfall neu geschaffene technische Direktion in Person des Herrn Seitz, deren Funktionen als solche freilich keinem Menschen jemals klar geworden sind, für diese unglaubliche Untätigkeit nicht verantwortlich sein mußte — und das versicherte man auf das nachhaltigste — wer war alsdann verantwortlich?

Nun dann die Intendanz, die mit vollem Bewußtsein die Herstellung, wenn auch schwieriger, aber für erfahrene Bühnentechniker keineswegs unmöglicher Theater-effekte den unfähigsten Händen anvertraut und sich mit allerdings überschwenglichen Versprechungen und Schilderungen, wie alles werden würde, zufriedengegeben hatte.

Die vollständigste, allseitige Ratlosigkeit auf der bewegten, ersten Ensembleprobe gab ein erschreckendes Bild der völligen Zerfahrenheit und Haltlosigkeit der hiesigen Bühnenzustände. Herr von Perfall würde schwerlich diese Verlegenheit zu bewältigen vermocht haben, hätte sich nicht der gerade anwesende Großherzoglich Hessische Maschinist, Herr Brandt, bereit gezeigt, mit Ratschlägen hervorzutreten. Nun atmete man hoch auf. Mit bewunderungswürdigem Geschick zog man Brandt immer mehr in das Interesse, und ehe er sich's versah, hatte man ihm die ganze Riesenarbeit aufgebürdet. Umsonst erklärte sich Brandt gegen die ganze Anlage der szenischen Einrichtung, umsonst remonstrierte der diensttuende Regisseur nach jeder Probe gegen die völlige Unzulänglichkeit der projektierten Szenerie, man bestand darauf, die Aufführung um jeden Preis zustande zu bringen, mit gewissenlosester Hintansetzung des Werkes selbst, dessen etwaiger Mißerfolg ja so leicht dem Komponisten in die Schuhe zu schieben war. Hatten ja doch schon alle Organe der Intendanz zu verbreiten gewußt, nirgends in der Welt wären so schöne Dekorationen zu sehen als in München, nirgends in der Welt wäre auch nur annähernd jemals etwas geleistet worden, wie es die Phantasie und das Geschick der Herren Seitz und Penkmayr der erstaunten Welt im „Rheingold“ zu Gesicht bringen würde. Dieselben Organe mußten nunmehr Brandts berühmten Namen immer kecker in die Sache hinein verweben und so war alles schlaue vorbereitet, den eigenen Kopf aus der Schlinge zu ziehen. Man wußte ganz genau, vielleicht nicht infolge eigener Ansicht, aber durch den furchtlosen Ausspruch aller ehrlichen Sachverständigen, daß man nur ein klägliches Produkt einer von augenscheinlicher Schwäche und Energielosigkeit gekennzeichneten Bühnenleitung zu Tage fördern könne, und trotzdem bestand man mit fieberhafter Erregtheit auf der Aufführung. Und gegenüber diesen unwiderleglichen Tatsachen wagt man es von einem intrigenhaften Manöver zu sprechen, das von Wagner angezettelt und von mir zur Ausführung gebracht worden sei. Wie auf der ersten Probe, so ging es auf allen folgenden; die ärgerlichsten Szenen spielten sich ab: die innige Freude derer, die ein Mißgelingen wünschten, die verzweiflungsvolle Niedergeschlagenheit derer, denen am Gelingen ebensoviel lag, wird jedem Beteiligten unvergeßlich bleiben. Was war natürlicher, als daß von den verschiedensten Seiten die ängstlichsten Berichte nach Luzern abgingen und schließlich wohl auf Verwenden Wagners die Aufführung auf Königlichen Befehl um einige Tage verschoben wurde. Damit war gar nichts gewonnen. Hätte man im besten Falle den Mut gehabt, die Wahrheit einzugestehen, d. h. die ganze Einrichtung des „Rheingold“ als eine unbrauchbare, weil nicht verbesserungsfähig, zu bezeichnen, dann würde sich die Sache vielleicht anders gestaltet haben. So schützte man „nicht hinreichende Zeit“ vor, „unüberwindliche

Schwierigkeiten“ und dergleichen, weil man eben die Wahrheit nicht sagen konnte, ohne sich persönlich bloßzustellen und zu gefährden. Nunmehr wurde eine Konferenz nach der Generalprobe abgehalten, in der ich pure erklärt haben soll: „Das ‚Rheingold‘ selbst auf Befehl des Königs nicht dirigieren zu wollen.“ Dies ist, gelinde gesagt: — eine absichtliche Entstellung der Wahrheit. — Mir war ganz genau bekannt, daß Se. Majestät seinerzeit die schriftliche Weisung an die Intendanz hatte ergehen lassen, das „Rheingold“ genau und gewissenhaft nach den Intentionen und Angaben des Komponisten in Szene gehen zu lassen, von einem Widerruf dieses Befehls war mir nichts bekannt geworden. — Ich fragte deshalb den in der betreffenden Konferenz anwesenden Herrn Brandt sen., „ob er mit seinem Namen und seiner künstlerischen Ehre für die Beseitigung der eklatantesten szenischen Mängel und für das Gelingen der nunmehr auf einige Tage später anberaumten Aufführung des ‚Rheingold‘ eintreten könne, und auf dessen entschiedene Verneinung, daß dies mit der vorhandenen Einrichtung unmöglich sein würde, erklärte ich wörtlich, daß ich Se. Majestät am allerwenigsten dadurch zu dienen glaube, wenn ich die Hand dazu böte, ein Werk, von dem bereits soviel geredet und soviel Großartiges vorausgesagt worden, verstümmelt und verunstaltet dem Zufalle preiszugeben“ und ich „solange die an Herrn Brandt gestellte Bedingung von der Königlichen Intendanz nicht erfüllt werden könne, es dem Komponisten sowohl, der mir sein geistiges Eigentum anvertraut, als dem Publikum gegenüber für meine Pflicht erachte, die musikalische Direktion des Werkes zu verweigern“. — Ich glaube hier keineswegs als „Wagnerscher Musikdirektor“, wie die offiziöse Presse des Intendanten meint, gehandelt zu haben, sondern einfach als Mann von Ehre, der lieber seine Stellung als seine künstlerische Überzeugung opfert. Man hat freilich aus dieser Weigerung eine Majestätsbeleidigung zu machen versucht, allein ich kann keine solche Beleidigung darin erblicken, wenn ich mich in diesem Augenblicke des hochherzigen Schutzes erinnerte, den Se. Majestät den künstlerischen Schöpfungen desselben Meisters angedeihen läßt; ebenso wenig kann ich eine persönliche Verletzung darin sehen, daß mir der gewaltige Unterschied zwischen einem Musikdirektor, der etwas gelernt haben muß und seinen Platz auszufüllen imstande ist, und einem durch Rangverhältnisse begünstigten, deshalb aber freilich noch nicht „auserwählten“ Intendanten nicht recht einleuchten wollte, selbst dann nicht, als Herr Baron von Perfall so gütig war, mit geringschätzender Miene mich auf die ungeheure Kluft zwischen ihm und mir aufmerksam zu machen! Daß ich durch meine Renitenz im gewöhnlichen Sinne gegen die Theatergesetze gesündigt, habe ich mir keinen Augenblick verhehlt. Herr von Perfall hat denn auch den Vorteil seiner Stellung benützt, indem er mir die höchste Strafe, zu der ihm die betreffenden Gesetze Spielraum gewähren, die Suspendierung vom Amte applizierte. — Anstatt mich jedoch damit persönlich zu treffen, da mein Entlassungsgesuch, wie erwähnt, schon früher eingereicht war, hat er, wie die Erfahrung inzwischen gelehrt, die Möglichkeit einer nachträglichen Aufführung des „Rheingold“, wegen Mangels eines genügenden Dirigenten, wenn nicht abgeschnitten, doch sehr fraglich gemacht. Ob nicht auch persönliche Wünsche walteten, mag ich nicht entscheiden.

Zuerst nach all diesen Vorgängen bezeichnete ich Herrn Wagner telegraphisch die Situation näher. Das von den inspirierten Blättern zitierte Telegramm Wagners, das mich zur Renitenz aufgefordert hätte, ist eine tendenziöse Erfindung, ebenso wie die sogar mit unglaublich erfinderischer Keckheit wörtlich angeführte Depesche: „Ich komme, Du [?] dirigirst!“ — Herr Wagner kam allerdings, um sich persönlich zu überzeugen, mit den friedfertigsten Intentionen, zu vermitteln, zu versöhnen, in der Absicht, alles zu dulden, was man seinem Werke antun wollte, und was er nicht mehr hätte abwenden können. Als er sich aber von der gegen ihn spielenden Intrige

überzeugt hatte, reiste er, von persönlichem Widerwillen erfüllt, in sein Asyl zurück. Eine Audienz bei Sr. Majestät hatte er gar nicht nachgesucht, sie konnte ihm also auch nicht verweigert werden; auch hat Herr Wagner während seiner kaum vierundzwanzigstündigen Anwesenheit die innegehabte Wohnung keinen Augenblick verlassen und in geschäftlichen Angelegenheiten niemanden gesprochen als Herrn Hofrat Düfflipp, welcher am besten Auskunft über die Absichten geben könnte, die Herrn Wagner hierher geführt.

Mein Entlassungsgesuch an Sr. Majestät wurde von mir unterm 21. v. M. eingereicht, und zwar in einer Weise motiviert, daß ein wahrhaft erfolgreich künstlerisches Schaffen, wie es sich der Unterzeichnete als höchste Lebensaufgabe vorgesteckt, wenn nicht vielleicht durch Mangel an gutem Willen, so doch sicher durch die Abwesenheit jeden höheren Verständnisses für diese Aufgaben (insbesondere die Werke Wagners) seitens des gegenwärtigen Intendanten Herrn von Perfall illusorisch gemacht usw.; die mir unterm 6. dieses zugestellte Enthebung von meinem Posten bezieht sich auf mein desfallsiges Gesuch vom 21. August, ist also keine Folge meiner Suspendierung, wie gleichfalls tendenziös gewisse Organe zu verbreiten suchten.

Die Form dieser Eingabe diktierte mir die schonendste Rücksicht auf die mir vorgesetzte Behörde, ich hätte sonst gesagt, daß ich es mit meiner künstlerischen Ehre unvereinbar hielte, in einem Verhältnis zu dienen, in dem Aufrichtigkeit und Verlässigkeit kaum gekannte Begriffe sind, in dem eine Schwachheit, die nur auf die Erhaltung eines sogenannten rein äußerlichen Friedens ihr Augenmerk richtet, der ausgesprochensten Unfähigkeit willigen Spielraum läßt, in dem trotz täglich erscheinender Dekrete und aller nur erdenklichen bürokratischen Einrichtung Insubordinationen, wie man solche mir angerechnet, täglich ungestraft an dem Bestande des Instituts rütteln dürfen.

Dies die einfache Darlegung der wahren Sachlage. — Für die Richtigkeit meiner Behauptungen stehe ich ein. Daß ich für dieselbe spreche, glaube ich von jedermann anerkannt, dem es nicht gleichgültig sein kann, wenn man mit frivoler Hand dasjenige anzutasten wagt, was des Mannes Stolz ausmacht — seine Ehre!

Während sich so in den Zeitungen die Gegensätze bekämpften, setzten im Theater alle Mitwirkenden ihren ganzen Ehrgeiz darein, den Wunsch des ungeduldig drängenden Königs möglichst bald zu erfüllen. Und wirklich, schon am 22. September — drei Tage, nachdem im Marionetten-theater das „Rheingold“ als humoristisch-satirisch-musikalisches Märchen bearbeitet zur Darstellung gekommen war — erfuhr das Vorspiel zum „Ring des Nibelungen“ im Hoftheater seine erste öffentliche Aufführung. Die Rollenbesetzung war folgende: Wotan (Kindermann), Donner (Heinrich), Froh (Nachbaur), Loge (Vogl), Alberich (Fischer), Mime (Schlosser), Fasolt (Petzer), Fafner (Bausewein), Fricka (Frl. Stehle), Freia (Frl. Müller), Erda (Frl. Seehofer), Woglinde (Frl. Kaufmann), Wellgunde (Frau Vogl), Floßhilde (Frl. Ritter). Das Haus war überfüllt, viele befanden sich in den unbequemsten Situationen und waren lange schon auf den Beinen in dem Gedränge gewesen. Vor Beginn der Vorstellung ging eine merkwürdige Unruhe durch das Haus, die sich selbst nicht legen wollte, als ein Viertel vor sieben Uhr der König in der großen Mittelloge erschien, vom gesamten Publikum mit freudigem Zuruf und vom Orchester mit dreimaligem Tusch

empfangen, „als Ausdruck dankbarer Anerkennung für die Beseitigung der Hemmnisse, die der Aufführung dieses mit so viel Kostenaufwand in Szene gesetzten Werkes entgegengestellt wurden“. Die prächtige Orchester-einleitung war vor beständiger Unruhe, Murmeln, Drängen und Wogen im Publikum kaum zu hören, was sich noch bedeutend steigerte, als der Vorhang aufging und sich die vielbesprochene Dekoration mit den schwimmenden Rheinnixen präsentierte. Je höher aber die Wogen im Orchester gingen, desto mehr legten sie sich im Zuschauerraum; man sah und hörte Neues, Ungewöhnliches, das die Sinne gefangen nahm. Und als die Musik zu jener zauberhaften Stelle kam, wo das Glitzern der aufgehenden Sonne in die wogende Dämmerung der Rheintiefe, das Aufblinken des geheimnisvollen Goldhortes mit den kühnsten Instrumentalfarben in eigentümlichen Harmonieen gemalt wird, da konnten sich wohl nur wenige mehr der Erkenntnis verschließen, daß man es hier jedenfalls mit einem von ebenso mächtiger als gestaltungskräftiger Phantasie geschaffenen originellen Werk zu tun habe. Diesem allgemeinen Gefühl gab auch bald darauf, als die Zuhörer sich nur erst zurecht gefunden hatten, nach der großen von Heinrich Vogl vortrefflich vortragenen Erzählung des Loge lauter Beifall Ausdruck, der aber freilich nach dem Empfang des Königs als der Etikette zuwider nicht geduldet werden durfte. Am Schluß aber, nachdem der König sich entfernt hatte, drang der durch keine noch so hartnäckige Opposition mehr einzuschüchternde Applaus mächtig durch und dauerte anschwellend, bis nach einigem Zögern der Vorhang sich hob und die Träger der Hauptpartieen dankend erschienen. Am gleichen Tage ernannte der König Freiherrn von Perfall zum wirklichen Hoftheaterintendanten und ließ ihm sowie dem Musikdirigenten und allen bei der Aufführung des Werkes Mitwirkenden seine allerhöchste Anerkennung aussprechen. — Von den zahlreichen Besprechungen sei, um nicht zu ermüden, nur der Bericht der „Neuen Zeitschrift für Musik“ aus der Feder von Peter Cornelius angeführt:

Die szenischen Wunder, welche die Welt mit so argem Geschrei erfüllten, gingen im ganzen mit so großer Präzision, daß sie durchaus nicht den Eindruck machten, als seien sie mit so außerordentlicher Schwierigkeit verbunden, und wenn auch manches, wie z. B. der gar zu solid und massig angelegte Regenbogen, etwas besser hätte sein können, so mußte man sich doch unwillkürlich fragen: Ist es möglich, daß diese Dinge so viel Rumor machen und so gewaltige Folgen haben konnten? Unter den vielen Fehlern, welche gemacht wurden, war jedenfalls der größte der, daß Wagner nicht wenigstens den letzten Proben beiwohnte. — Der musikalische Teil bietet selbstverständlich das größte Interesse; er bietet zunächst nach den bisher gemachten Erfahrungen ebenso selbstverständlich den Gegnern der neudeutschen Schule und des musikalischen Dramas willkommenen Stoff literarische Henkerdienste zu verrichten, da Wagner auch hier an dem von ihm einmal als richtig erkannten Prinzip festgehalten, ja dasselbe vielleicht zu sehr bis an die äußersten Konsequenzen verfolgt hat. Auf die Gefahr hin die folgenden Worte von ihnen zu ihren Zwecken aus-

gebeutet zu sehen, will ich mit dem Geständnis hervorrücken, daß ich mich für meine Person ebenfalls nicht mit allem einverstanden erklären kann und daß ich namentlich glaube, Wagner habe auf dem Wege musikalischer Charakteristik Effekte angestrebt, die man allein durch das verstandesscharfe Wort der dramatischen Dichtung erreichen kann. Ebenso wenig mochte der Umstand dem Werk zum Vorteil gereichen, daß auf das Ensemble, kleine Terzette der Rheintöchter abgerechnet, vollständig verzichtet ist; der zu lang fortgesponnene rezitierende Gesang wirkt auf den minder vorbereiteten Zuhörer leicht zuweilen ermüdend und wird hierin durch nicht immer hinreichend interessante Handlung nicht überall entsprechend unterstützt. Trotz alledem ist das Werk reich an vielen schönen, höchst wirksamen Szenen und Momenten, und der hohe künstlerische Ernst, der sich ja nirgends verkennen läßt, heißt uns auch da vorsichtig und bescheiden im Tadel sein, wo man nicht einverstanden sein kann.

Die musikalische Leitung Wüllners war eine recht befriedigende, und das Orchester zeichnete sich in jeder Beziehung aus. Unter den Darstellern verdienten das meiste Lob: die Damen Stehle, Vogl und Ritter, die Herren Schlosser, Vogl und Fischer. Die zweite Vorstellung des „Rheingold“, der der König ebenfalls beiwohnte, fand am 24., die dritte am 26. September statt.

Damit endete die „Rheingold“-affäre, die einen Monat lang das Interesse Europas in ähnlicher Weise erregt hatte, wie seinerzeit der Halm-Bacherlsche „Fechter“-streit.



EIN UNBEKANNTES INSTRUMENTALWERK WAGNERS

AUF GRUND DER HANDSCHRIFTLICHEN PARTITUR DARGESTELLT
VON EDGAR ISEL IN MÜNCHEN

Über Jugendversuche auf dem Gebiet der Instrumentalmusik hat sich Wagner noch kurz vor seinem Tode anlässlich der Wiederauf-
findung seiner C-dur Symphonie ausgesprochen (Ges. Schr. und Dicht. Band X) und dabei betont, er habe es bereits mit 19 Jahren so weit in kontrapunktischen Künsten gebracht, daß der treffliche Hofrat Rochlitz, der die Erstaufführung der Symphonie im Gewandhaus seinerzeit befürwortet hatte, erstaunt war, einen 19jährigen Jüngling als deren Verfasser kennen zu lernen. Zwei Jahre nach jener 1832 entstandenen Symphonie versuchte Wagner als Magdeburger Kapellmeister sich noch einmal auf symphonischem Gebiete, indem er eine Symphonie in E-dur begann. Wagner erzählt darüber in der 1911 erschienenen Autobiographie „Mein Leben“ (S. 113), daß der erste Satz dieser Symphonie ($\frac{3}{4}$ Takt) „als Komposition auch vollendet wurde“, und gibt als Muster Beethovens 7. und 8. Symphonie an. Von dieser zweiten Symphonie hat Wilhelm Tappert (Musikal. Wochenblatt 1886 No. 40f.) nach den von ihm entdeckten Skizzen¹⁾ Mitteilungen gemacht; andere Skizzen zur gleichen Symphonie fanden sich bedeutend später unter „Lohengrin“-Entwürfen in Zürich und wurden von ihrem Entdecker Dr. Aloys Obrist veröffentlicht (Allg. Musikzeitung 1905, No. 20). Als mir nun im Jahre 1910 von der Firma Ludwig Rosenthals Antiquariat in München, der ich für ihr freundliches Entgegenkommen meinen verbindlichsten Dank aussprechen möchte, ein fragmentarisches Instrumentalwerk Wagners in e-moll vorgelegt wurde, glaubte ich zunächst, ein Bruchstück jener E-dur Symphonie vor mir zu haben, bis gewichtige Zweifel an der Identität der beiden Werke auftauchten. Daß keines der von Tappert und Obrist zitierten Themen darin enthalten ist, wäre allein kein Gegenbeweis, weil Tappert und Obrist ganz verschiedene Themen als ausdrücklich zur E-dur Symphonie gehörig bezeichnet gefunden haben. Aber jene Themen haben doch — bei aller jugendlichen Unbefangenheit — eine viel ausgeprägtere Physiognomie als die Themen jener rätselhaften, im Besitz von Rosenthal befindlichen Partitur, deren Handschrift unleugbar die des Meisters ist. Was so merkwürdig berührt, ist der Kontrast zwischen der sehr routinierten Notenschrift und dem ziemlich dürftigen Inhalt, sowie der recht primitiven Orchestertechnik des Werkes. Die Handschrift deutet ungefähr auf die Magdeburger Zeit, die Technik ist jedoch viel weniger sorgfältig als in dem zwei Jahre früher ausgeführten Fragment der „Hochzeit“,

¹⁾ Wahrscheinlich dieselben, die kürzlich bei Liepmannssohn versteigert wurden.

das allerdings eine vollendet schöne Reinschrift darstellt. Wie dieser Widerspruch zu lösen sei, weiß ich nicht. Lassen wir es also einstweilen dahingestellt, zu welchem Werke das symphonische Fragment gehört. Vielleicht regt diese Publikation den Besitzer des Restes der Handschrift an, sich zu melden, so daß dann eine vollständigere Übersicht möglich ist.

Das ziemlich unsauber geschriebene Manuskript besteht aus 24 Seiten Querfolio, dessen teilweise sehr defekte Blätter mit den Zahlen 182 bis 193 numeriert sind. Die hohe Seitenzahl, mit der die Numerierung beginnt, läßt darauf schließen, daß hier wohl der Schlußsatz eines größeren symphonischen Werkes vorliegt. Mit der zweiten Seite des Blattes 193 bricht das Manuskript ab; der Schluß des Werkes fehlt. Die Handschrift beginnt ohne Vorzeichnung (die Tonart e-moll ist jedoch unzweifelhaft), ohne Schlüssel und Instrumentenbezeichnung. Die verwendeten Instrumente müssen erraten werden; es sind: zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten (A), zwei Fagotte, zwei Hörner in G, zwei Hörner in E, zwei Trompeten in E, zwei Pauken, ein nicht festzustellendes Schlaginstrument (Becken?) und Streichorchester (hier zwei Linien für geteilte Violoncelli). Der Anfang des Fragmentes lautet (daß ein Sechzehntel H als Auftakt zu ergänzen ist, geht aus dem Folgenden hervor):

No. 1. *Allegro agitato*

The musical score is for a piece titled "No. 1. *Allegro agitato*". It is written in 2/4 time and E major. The first system shows the piano part with a forte (*f*) dynamic and the second violin part with a pianissimo (*pp*) dynamic. The second system shows the woodwinds and strings. The woodwinds include Oboe (Ob.), Flute (Fl.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fg.), and Horn (Hrn.). The strings include Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with "lungo" and "2. Viol.".

Es folgen 5 andere Takte, dann wieder Unisono wie zu Beginn, doch mit etwas geänderter Weiterführung. Nach weiteren 28 Takten tritt eine neue Figur auf:

No. 2.

die im ganzen 16 Takte lang dominiert. Dann 4 Takte Tremolo der Streicher mit ausgehaltenen Bläsern über dem Dominantseptnonakkord auf H, der plötzlich fortissimo abbricht. Nur Flöte und Horn bleiben piano übrig:

No. 3.

Nun setzt wieder das erste Thema auf dem verminderten Septakkord fortissimo ein; nach 13 Takten erneuter Abbruch. 2 Takte General-

pause. 3 Bläserakte modulieren nach e-moll zurück. Wieder erscheint das erste Thema (22 Takte, das Manuskript ist hier teilweise defekt). Die letzten Takte leiten zu einer „Marcia funebre“ über, von der nur 7 Takte erhalten sind:

No. 4. 2. Viol.

The musical score for No. 4, 2. Viol. is presented in three systems. The first system shows the 2. Viol. part with a Fl. (Flute) part above it. The second system shows the 2. Viol. part with a Fl. part above it, and a Vc. (Violoncello) part below it. The third system shows the 2. Viol. part with a Fl. part above it, and a Vc. part below it. The tempo is marked *Adagio*. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *pp* (pianissimo). The section is labeled *Marcia funebre* and includes the instruction *Con sordini* (with mutes).

Auf der nächsten Seite folgen wiederum 10 Takte, die, soweit das Manuskript erkennen läßt, den letzten 10 Takten vor der Marcia funebre ziemlich entsprechen, gewissermaßen als eine Variante jener Takte erscheinen. Das Manuskript muß hier eine größere Lücke haben, die durch den vollständigen Trauermarsch auszufüllen wäre. Nach den genannten 10 Takten erscheint ein Allegro con brio:

No. 5.

The musical score for No. 5 is presented in a single system. It shows a piano part with a *f Tutti* (forte tutti) marking. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *Tutti*.

Weitere 20 Takte, dann die Figur No. 2, die 16 Takte lang durchgeführt wird. Wiederum 4 Takte Tremolo über Dis (verminderter Septakkord), Flötenübergang eine kleine Terz höher als oben in No. 3, dann Thema No. 5 eine große Sext tiefer. Es folgen 54 Takte unter Verwendung des gleichen Motivs, ohne besondere Eigentümlichkeiten, dann erscheint in G-dur bei den Violoncellen zu gehaltenen Akkorden der Hörner und Bratschen das Thema:

No. 6.



Im ganzen sind es 38 Takte, dann kommen 14 Takte mit Triolen, die zu einem Allegro assai im $\frac{6}{8}$ -Takt überleiten:

No. 7. Holzbl.



Im ganzen 36 Takte, darauf wieder in E-dur:

No. 8. Fl.



eine recht bescheidene Veränderung, die sich über 18 Takte erstreckt. Weiter 12 stretta-artige Takte (D-dur), schließlich wieder e-moll. Hier wird ein — allerdings mißglücktes — Kontrapunkt-Kunststück versucht: Kombination zweier Themen mit Engführung:

No. 9.

Oboen u. Cl. (sic!)

Vl.

Vc. u. Cb.

Ahnlich, etwas besser, weiterhin:

No. 10. Fl., Ob.



Nach weiteren 8 Takten bricht das Manuskript ab.

Daß bei diesem in Erfindung und Faktur noch sehr jugendlichen Werk vor allem Beethoven Gevatter stand, ist klar, und wir dürfen Wagners ironische Worte über seine C-dur Symphonie auch auf dieses harmlose Jugendwerk getreulich anwenden:

„Wenn etwas darin von Richard Wagner zu erkennen sein würde, so dürfte dies höchstens die grenzenlose Zuversicht sein, mit der dieser schon damals sich um nichts kümmerte und von der bald nachher aufkommenden, den Deutschen so unwiderstehlich gewordenen Duckmäuserei sich unberührt hielt. Diese Zuversicht beruhte damals, außer auf meinen kontrapunktischen Studien, welche mir später der Hofmusiker Strauß¹⁾ in München dennoch wieder bestritt, auf einem großen Vorteile, den ich vor Beethoven hatte: als ich mich nämlich etwa auf den Standpunkt von dessen Zweiter Symphonie stellte, kannte ich doch schon die Eroica, die c-moll und die A-dur Symphonie, die um die Zeit der Abfassung jener zweiten dem Meister noch unbekannt waren oder höchstens nur in großer Undeutlichkeit erst vorschweben konnten.“

¹⁾ Franz Strauß (1822—1905), der Vater von Richard Strauß, — Ironie der Kunstgeschichte!

DER CHARAKTER DER TONARTEN BEI WAGNER

VON FRANZ DUBITZKY IN BERLIN

Man hat dafür und dagegen gesprochen; das Rechte liegt wie immer mitten innen. Man kann ebensowenig sagen, daß diese oder jene Empfindung, um sie sicher auszudrücken, gerade mit dieser oder jener Tonart in die Musik übersetzt werden müsse (z. B. wenn man theoretisch beföhle, rechter Ingrimme verlange cis-moll u. dgl.), als Zeltern beistimmen, wenn er meint, man könne in jeder Tonart jedes ausdrücken.“

So äußerte sich Robert Schumann über die „Charakteristik der Tonarten“. Auch heute ist der Kampf noch nicht entschieden — hie Freund, hie Feind. Ich selbst gehöre zu den Ungläubigen und zweifle an einer Verschiedenheit des Charakters, vorausgesetzt, daß sämtliche Intervalle gleich rein gestimmt sind, was allerdings häufig nicht der Fall ist. Beim Klavier pflegen die Kreuz-Tonarten A, E usw., da die Stimmgabel mit $a^1—e^1$ ihre Tätigkeit beginnen, reiner gestimmt zu sein als die zuletzt sich einfügenden, oft nur leidlich sich anpassenden Be-Tonarten. Bei den Streichinstrumenten ist es die Schwierigkeit der sechs oder sieben Vorzeichen, der Mangel an „leeren“ Saiten, wodurch eine mehr oder weniger bemerkbare Verschwommenheit, Unklarheit, Unreinheit und somit ein anderer „Charakter“ entstehen kann. Vermag der Geiger und auch der Bläser die fernliegenden, unbequemen Töne in voller Reinheit zu bringen, so bleibt von einem „Charakter“ der Tonarten nichts übrig — zum mindesten nichts für die Praxis irgendwie Belangvolles. Schumann sagt:

„Daß durch Versetzung der ursprünglichen Tonart einer Komposition in eine andere eine verschiedene Wirkung erreicht wird, und daß daraus eine Verschiedenheit des Charakters der Tonarten hervorgeht, ist ausgemacht. Man spiele z. B. den ‚Sehnsuchtswalzer‘ in A-dur oder den ‚Jungfernkranz‘ in H-dur! — die neue Tonart wird etwas Gefühlswidriges haben, weil die Normalstimmung, die jene Stücke erzeugte, sich gleichsam in einem fremden Kreis erhalten soll.“

Auf dem Papier wird uns der „Jungfernkranz in H-dur“ zweifellos ein wenig fremd erscheinen; hören wir jedoch die in C-dur gewohnte Melodie in H-dur, so wird uns das nicht im geringsten stören und erboen — ja, von 1000 musikalisch gut gebildeten Zuhörern werden gewiß kaum fünf bemerken, daß ihnen H-dur statt C-dur aufgetischt wird. Die Verschiebung um einen halben Ton ändert an dem Charakter des Stückes nichts, das ersehen wir aus den Sommerkonzerten der Militärkapellen, die bekanntlich die in Kreuz-Tonarten stehenden Kompositionen in der Regel um einen halben Ton transponieren, um dadurch die für die Bläser günstigeren Be-Tonarten zu gewinnen. Nur wenigen Zuhörern enthüllt sich diese Praxis — und wer nimmt ernstlich Ärgernis an der Versetzung?

Etwas anderes ist es, wenn eine Transposition um eine Terz oder gar um eine Quarte vorgenommen wird. „Bin ich einmal tot, dann kann ich dagegen nichts tun; solange ich aber lebe, werde ich mich mit Händen und Füßen dagegen sträuben“ — mit solchen energischen Worten wandte sich Robert Franz gegen Ausgaben seiner Lieder in anderer als in der Originalgestalt, in tieferer oder höherer, gegen die Originaltonart verstoßender Lage. Der Meister behauptete, daß der „Ausdruck seiner Lieder wesentlich mit den gewählten Tonarten zusammenhinge“. Das Ausschlaggebende für den gewollten Ausdruck ist hier jedoch keineswegs die Tonart, sondern die Tonhöhe. Je höher ein Satz liegt, desto leichter und luftiger wird er erscheinen; steigen wir in die Tiefe, so erklingen uns ernstere Töne.

Nachdenklich könnte es uns stimmen, wenn wir sehen, daß selbst entschiedene Gegner des Tonarten-Glaubens in ihren Werken nicht selten zum Feinde halten. Noch einmal sei es mir erlaubt, Schumann zu zitieren:

„Der Prozeß, welcher den Tondichter diese oder jene Grundtonart zur Aussprache seiner Empfindungen wählen läßt, ist unerklärbar, wie das Schaffen des Genius selbst, der mit dem Gedanken zugleich die Form, das Gefäß gibt, das jenen sicher einschließt.“

Die Wahl der Tonart halte ich gemeinhin nicht für „unerklärbar“; in der Regel entscheidet sich der Komponist für eine Tonart, die dem Können der Ausführenden angemessen ist, d. h. keine allzugroßen Schwierigkeiten bietet, oder er wählt die Tonart in der Erinnerung an die Komposition eines Vorgängers, eines Meisters, der dort denselben Stoff behandelte, die ähnliche Stimmung erzeugte. Aus diesem Nachahmungstrieb resultiert in der Hauptsache der Glaube und die Lehre vom Charakter der Tonarten. Der Gläubige wählt Es-dur als heroische Tonart mit Absicht, mit Bewußtheit, denn Beethoven schrieb seine „Eroica“, Richard Strauß sein „Heldenleben“ in Es-dur; der Skeptiker und Heide hingegen verfällt mehr oder minder unbewußt dem Zauber der Erinnerung, den großen Vorbildern. Nicht selten auch ist der Tonsetzer in der „Charakterfrage“ sein eigener Meister und Lehrherr; er gedenkt jener Stelle aus den „Meistersingern“:

Walther. Wie fang ich nach der Regel an?

Sachs. Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann.

— er hängt dieser und jener Tonart einen von früheren, „gesetzlichen“ Meinungen abweichenden Charakter an, den er bei seinem weiteren Schaffen nach Möglichkeit respektiert.

In einem Briefe Wagners an Uhlig vom Jahre 1852 heißt es:

„daß . . . die nur gedachte Individualität der Tonarten überzugehen hat in die Wirklichkeit der Individualität der Instrumente, ihrer mannigfaltigen Färbung und endlich des Vortrags.“

Weiter schreibt der Meister:

„Hing man sich also an die ‚Individualität‘ der Tonarten, so hing man sich an eine Schimäre, die allerdings früher bei uns ebenso gut zum Dogma geworden war

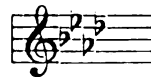
wie der liebe Gott. Dagegen werden an den Instrumenten, und endlich an der menschlichen Stimme mit dem Worte, die Tonarten wie die Töne überhaupt, erst charakteristisch; so tritt z. B. die charakteristische Individualität einer Tonart (E-dur oder Es-dur) bei der Geige oder dem Blasinstrument sehr entschieden hervor, und es ist daher eine kritiklose Halbheit, wenn ich die Tonart für sich und das Instrument wohl gar nicht oder wiederum für sich nehme.“

Stand Wagner dem absoluten Tonart-Glauben somit fern, so begegnen wir doch in seinen Werken zahlreichen Übereinstimmungen mit den alten ererbten Lehren vom Tonarten-Charakter.

Für die Freude sind die Kreuz-Tonarten geeignet; ernstere, wehmütige und religiös gestimmte Themen klingen überzeugender in Be-Tonarten. So künden es die Werke unserer Tonmeister. Wie gelangte man zu dieser Erkenntnis? Durch das Ohr? Ich glaube, in erster Linie durch das — Auge. Wie lustig und fröhlich blickt uns das folgende Bild an!



Leben und Emsigkeit, Jugendfreude lesen wir in dem aufstrebenden Kreuzlein. Viel ernster, ruhiger, melancholisch dünkt uns das andere Bild:



Dort das die Stimmung „erhöhende“ Kreuz, hier das „herabstimmende“ Be. Dort Tag, hier Nacht. Wagner geht an diesem uralten Glauben nicht achtlos vorüber: Helligkeit und Frohsinn läßt er in einer Kreuz-Tonart (oder in C-dur) erstrahlen, Finsternis malt er in Be-Tonarten. Nicht immer (dies Zugeständnis soll zugleich für alle weiteren „Charakter“-Meldungen gelten), aber doch in auffälligem Maße und absichtsvoll. Die erste Szene im „Rheingold“ spielt in ziemlichem Finsternis, sie beginnt und verweilt zumeist in der Be-Tonart; mit dem Leuchten des Goldes schwindet die B-Vorzeichnung, in der strahlenden C-dur Tonart ertönt der Gesang der Rheintöchter: „Rheingold! Rheingold! Leuchtende Lust, wie lachst du so hell und hehr!“



Der Raub des Lichts, das Erlöschen des Lichts weist dann wieder die „finstere“ Be-Tonart auf. Das lichtvolle C-dur begleitet Brünnhildes Erwachen im „Siegfried“:



Das Vorspiel zur „Götterdämmerung“ beginnt mit demselben Motiv, jedoch einen halben Ton tiefer:



„Nacht“ künden die sechs Bee. Be-Tonarten herrschen in dieser nächtlichen Nornenszene in weitaus überwiegendem Maße. Die nächtliche Szene zwischen Hagen und Alberich im zweiten Aufzug desselben Musikdramas weist mit Ausnahme von neun Takten durchgehends Be-Tonarten auf. Am Schluß des Liebesduettes im „Siegfried“ stellt sich mit dem Wort „Nacht“ sofort die Be-Tonart ein (vorher haben wir Kreuz-Tonart bzw. C-dur); bei den Worten: „Mir strahlt“ usw. sehen wir C-dur wieder in seine Rechte eingesetzt:

Brünnh.: Nacht der Ver-nich-tung neb-le her-ein! Mir strahlt
usw.

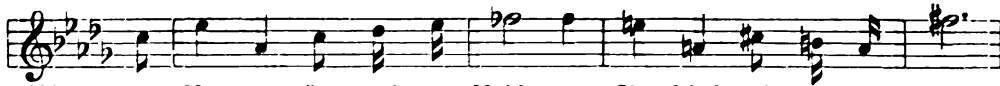
Siegfr.: sie lacht mir ent-ge-gen

— zur Stun-de Sieg-frie--ds Stern:

Wie der befreiende Tag wirkt nach dem unheimlichen Gezänk zwischen Mime und Alberich im zweiten Aufzug des Dramas Siegfrieds Wiederauftritt, seine Rückkehr aus der Höhle des Drachen — und wieder finden wir das „lichtvolle“ C-dur (vierzehn $\frac{9}{8}$ Takte hindurch), während die neid- und haßerfüllte Szene der feindlichen Brüder mit Ausnahme von fünf Takten in finsternen Be-Tonarten komponiert ist. Man beachte auch den Schluß der vorhergehenden Szene — Siegfried (und der Waldvogel): Kreuz-Tonart; Siegfried verläßt die Bühne: Vorbereitung für den Auftritt der hadernden Brüder durch plötzlichen Übergang in die Be-Tonart. Die Lichtgestalt Siegfrieds und die „Nachtgestalt“ Mimes hat Wagner in gleicher Weise am Anfang desselben Werkes äußerlich gekennzeichnet; Mimes Monolog: „Zwangvolle Plage! Müh' ohne Zweck!“ usw. bewegt sich, abgesehen von fünf Takten, immer in Be-Tonarten. Sogleich mit dem Erscheinen Siegfrieds erscheint die Kreuz-Tonart; aber auch die eben erwähnten fünf „ungesetzlichen“ Takte erweisen sich als durchaus gesetzlich und folgend der heiligen Lehre vom Charakter der Kreuz- und Be-Tonarten, denn sie gelten Siegfried:

XII. 15.

11



Mime: nur No-tung nützt mei-nem Neid, wenn Sieg-fried seh-rend ihn schwingt
(3 Takte Orchesternachspiel)

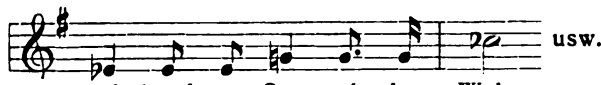
Tag- und Nachtstimmung, den Haß und die Liebe, malt Wagner auf gleiche Art in dem Orchestersatz, der zur dritten Szene des ersten Aufzuges der „Götterdämmerung“ leitet; Be-Tonart — Kreuz-Tonart: dort der finstere Hagen, hier die glückesselige Brünnhilde. Jugend und Alter ziehen dieselben Folgen nach sich; als Beweis bringe ich einige Takte aus der zweiten „Rheingold“-Szene (ich empfehle übrigens, möglichst oft den Klavierauszug zur Hand zu nehmen und daselbst auch die weitere Umgebung zu betrachten; um meine Abhandlung nicht allzu umfangreich zu gestalten, muß ich mich auf knapp gefaßte Wiedergabe der betreffenden Stellen beschränken):



Loge: Die gold'-nen Ä-pfel in ih - rem Garten, sie machten euch tüchtig und jung,



Loge: Oh - - ne die Ä - pfel, alt und grau, greis und gräm - lich,



usw.
wel - kend zum Spott al - ler Welt

Man vgl. auch die vorhergehende, das gleiche Bild bietende Stelle:

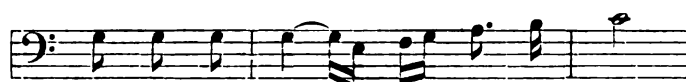
| | | |
|--------------------------|---|--------------|
| Fafner. Goldne Äpfel | } | Kreuz-Tonart |
| wachsen in ihrem Garten; | | |
| usw. | | |
| siech und bleich | } | Be-Tonart |
| doch sinkt ihre Blüte, | | |
| usw. | | |

Die sorgenvolle Eva sehen wir in der vierten Szene des zweiten „Meistersinger“-Aktes bei Hans Sachs Hilfe suchen. Fast ununterbrochen vernehmen wir „sorgenvolle“ Be-Tonarten; mit dem Auftritt des Geliebten (fünfte Szene) ist die freudige Kreuz-Tonart gewonnen. Dasselbe Gepräge trägt die vierte Szene des dritten Aufzuges; die betrübte Maid beim Schuster und Poeten: Be-Tonart — Erscheinen Walthers: glückselige Kreuz-Tonart.

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen komme ich nun auf das Wesen der einzelnen Tonarten, wie es sich uns an markanten Stellen der

Wagnerschen Schöpfungen offenbart, zu sprechen. Zu den markanten Stellen gehört natürlich auch das erste Auftreten eines Motives. Wenn dieses Motiv, wie es ja bei Wagner und den Modernen häufig geschieht, später in anderen Tonarten erscheint und damit des „Charakters der Tonart“ verlustig geht, so kann das kein Hindernis, kein „Contra“ für unsere Untersuchungen bedeuten, denn auch in den Werken früherer Zeit, bei den Klassikern, ist die Versetzung der Themen in andere Tonarten durchaus üblich (ich erinnere nur an die ersten Sätze der Symphonieen und Sonaten, in denen bei der „Wiederholung“ das Seitenthema usw. gewöhnlich in die Haupttonart transponiert wird). Spricht man also von einem „Charakter der Tonart“ gegenüber klassischen Themen, die im Verlaufe des Stückes in einer zweiten Tonart erscheinen, so ist auch ein „Charakter“ nicht von der Hand zu weisen, wenn das Motiv Wagners in drei oder vier Tonarten seine Karte abgibt: der erste Eindruck ist hier der maßgebende; das erste Auftreten eines Motives, die Urgestalt soll unseren Untersuchungen als Basis dienen.

Wir haben C-dur bereits als die lichtpendende Tonart kennen gelernt. „Und es ward Licht“ — in Haydns „Schöpfung“ erklingen diese Worte in C-dur. Das Licht, der Urquell alles Lebens — C-dur, der Urquell aller Tonarten: der Gedankengang findet sich leicht. Und doch erklärt Berlioz diese Tonart für wenig klangvoll auf der Violine; ernst, aber dumpf und matt nennt er C-dur. Unsere Tonmeister waren mit solcher Definition nicht einverstanden. Beethoven schrieb seine jubelnde Leonorenouvertüre, den jubelnden Schlußchor im „Fidelio“, den sieghaften Schlußsatz der c-moll Symphonie, Mozart seine Jupitersymphonie, Schubert seine jugend-schäumende „göttlich lange“ Symphonie, Schumann seine leidenschaftliche Klavierphantasie, Weber seine jubelnde „Freischütz“-Ouvertüre, Wagner sein frohgemutes „Meistersinger“-vorspiel in dieser Tonart — und dennoch soll C-dur „matt“ klingen? Wagner erkennt der Tonart die Charaktereigenschaften deutsch, volkstümlich, rein, hell, freudig, kraftvoll zu. Die deutsche und volkstümliche Art berechtigt sie zu dem Ehrensitz, der ihr in den deutschen „Meistersingern“ gegönnt ist. Den Worten Pogners: „Daß wir im weiten Deutschen Reich die Kunst einzig noch pflegen“ (Akt 1, Sz. 3) gebührt C-dur:



Daß wir im wei - - ten Deut-schen Reich

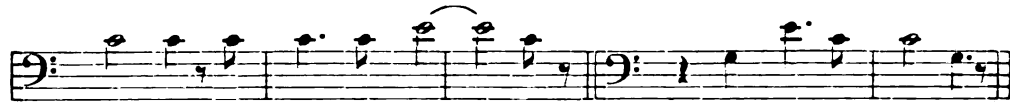
Für die Wahl des C-dur im „Preislied“ können wir neben dem volkstümlichen auch den „hellen“ Charakter (vgl. „morgenlich leuchtend“) verantwortlich machen:



Daß Heinrich den Vogler, den deutschen König, „deutsche“ Trompeten begleiten, wird nicht wundernehmen:

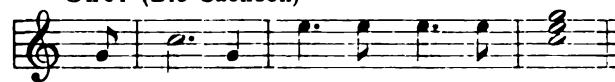


Aus der ersten Szene des ersten „Lohengrin“-Aktes führe ich zur Illustrierung des „deutschen“ Charakters noch die folgenden auf den C-dur Dreiklang gestützten, auffälligen Stellen an:



Heer-
rufer: Heinrich, der Deutschen Kö - nig, König Was deutsches Land heißt

Chor (Die Sachsen)



Wohl - auf, für deut-schen Rei-ches Ehr!

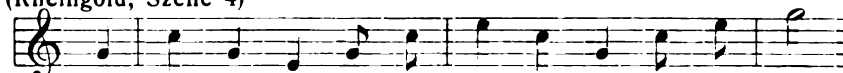
Einem ähnlich gestimmten, mehrmals wiederkehrenden Jubelruf der Männer begegnen wir am Schluß des ersten „Tristan“-Aktes:



Heil! Kö - nig Mar - ke Heil! Kö - nig Mar - ke Heil! Heil!

Die jubelnde Kraft und das Mutvolle des C-dur erweisen auch die nachstehenden Zitate:

(Rheingold, Szene 4)



Froh: die leid - los e - wi - ger Ju - gend ju - beln - de Lust

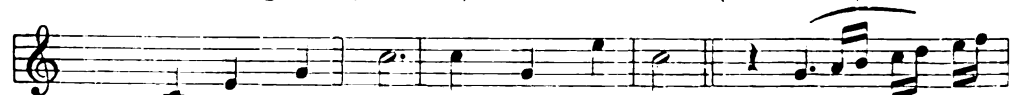
(Walküre Akt 1, Szene 3)



Siegmond: Auf lach ich in hei - li - ger Lust, ———

(Götterdämmerung Akt 2, Szene 3)

(ib. Szene 4)



Mannen: Groß Glück und Heil lacht nun dem Rhein, usw.

Siegfried: mei - - nem

(Siegfried Akt 3, Szene 3)

fro - - - hen Mu - te

(ib.) usw. la-chen-der Tod! usw.

(Tristan Akt 2, Szene 2) usw.

(ib. Akt 3, Szene 2) usw. (Sehr lebhaft) ib. Akt 3, Szene 1

(engl. Horn) usw. Nibelungen (Schwertmotiv)

In dem letzten Motiv sehen wir durch die Wahl der C-dur Tonart sowohl das kraftvolle, mutige als auch das „hell leuchtende“ Schwert beachtet. Für die schon früher erwähnte leuchtende Eigenschaft mögen noch einige weitere Zeugen erstehen.

Wanderer: Mit dem Auge, erblickst du selber das eine,
das als andres mir fehlt, das mir zum Sehen verblieb.

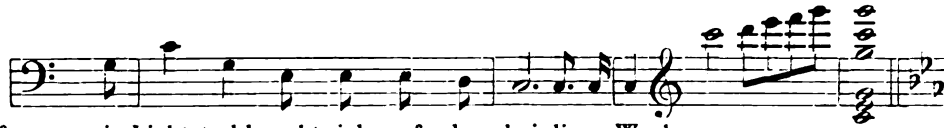
Diese Stelle aus der zweiten Szene des dritten „Siegfried“-Aufzuges ist durchgehend in C-dur komponiert. In der darauffolgenden Szene steht Siegfrieds zweiter, sein „Fortissimo“-Ruf „Erwache!“ ebenfalls in C-dur; die Deutung: Schlaf=Nacht, Erwachen oder Wachen=Tag erklärt die Wahl der lichtvollen Tonart leicht. In derselben Liebesszene finden wir inmitten eines E-dur Satzes die folgenden vier unschwer zu begründenden C-dur Takte:

Brühnh.: O Siegfried! Leuch - - ten - der Sproß!

Ebenfalls vier C-dur Takte des nämlichen Charakters „strahlen“ uns in der letzten Szene der „Götterdämmerung“ und im ersten Akt des „Parsifal“ entgegen:



Brünnh.: Wie Son - ne lau - ter strahlt mir sein Licht:



Amfortas: ein Lichtstrahl senkt sich auf das hei-li-ge Werk;

In der letzten Szene des „Rheingold“ stellt sich mit der Anmerkung: „Es wird immer heller“ sofort C-dur ein, das erst, nachdem völlige Helligkeit eingetreten ist, endgültig anderen Tonarten weicht (von 48 Takten weilen etwa drei Viertel in der „Licht“-Tonart). Daß die Rheingoldfanfare



in C-dur steht, kann neben dem leuchtenden Charakter der Tonart auch die äußerliche „Reinheit“, d. i. der Fortfall jeglichen, das Notenbild trübenden Versetzungszeichens, verschuldet haben. Die „Reinheit“ des C-dur bestimmte vielleicht den „Freischütz“-Komponisten, die Jungfernkranzweise in dieser Tonart singen zu lassen: der Jungfernkranz ist das Symbol der Reinheit; möglich ist es aber auch, daß den Tondichter der „Volkston“ charakter des C-dur lockte. Auf demselben „reinen“ Pfad wandelte Wagner, als er den Hochzeitsruf in der „Götterdämmerung“ niederschrieb; Reinheit, Jugend und Jubel kündet die C-dur Weise:



(Akt 2, Szene 4) *ff* Mannen: Hoch-zeits - ru - fer

An den „Volkston“ im C-dur gemahnt uns das Leben und Treiben der Seeleute im dritten Akt des „Fliegenden Holländers“:



usw.

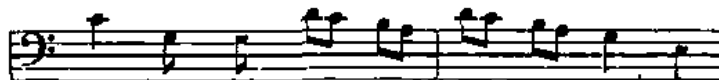
Den Typus des gesunden Volksschlages stellt Daland dar; seinem Wesen ziemt demnach eine „gesunde“ Tonart, d. h. C-dur:



usw.

Wenn Wagner im weiteren Verlaufe der Oper von der „Regel“ abweicht und dem norwegischen Seefahrer auch andere, minder frische

Tonarten zubilligt, so wird mir dies der Leser hoffentlich nicht mit strenger Miene vorhalten, denn — von „Gesätzen, die keiner soll verletzen“ spricht zwar Kothner in den „Meistersingern“, die Welt und zumal der Bayreuther Meister (so äußerte ich mich schon oben) pflegte sich nie ängstlich an den Buchstaben zu klammern. (Jene „Gesätze“, Kothners Tabulatur-Kenntnisse, sind übrigens in der „gesetzlichen“ C-dur Tonart komponiert, vgl. Akt I der „Meistersinger“.) Schließlich sei noch jene Stelle angeführt, wo Beckmesser des Volkes, der „Volkstonart“ spottet:



Sin - get dem Volk auf Markt und Gas - sen!

G-dur — „kindlich froh, noch von den Gluten der Leidenschaft unberührt,“ nennt Marx die Tonart. (Ich will hier einschieben, daß für die Charakterbestimmungen nur Meinungen aus unserem und dem verfloßenen Säkulum in Betracht kommen können. So interessant und amüsant die Definitionen der alten Herren Schubart und Mattheson auch sind, für die heutige Zeit können sie keine Gültigkeit haben, da ja unsere höhere Stimmung von der früherer Jahrhunderte außerordentlich abweicht. Was kann uns die Ansicht Schubarts, daß z. B. e-moll wie ein weißgekleidetes Mädchen mit einer Rosaschleife am Busen erscheine, gelten, wenn dieses e-moll nicht unser e-moll ist?) An Marx' Erklärung des G-dur ging Richard Wagner nicht achtlos vorüber — ob bewußt oder unbewußt, das ist ohne sonderliche Wichtigkeit. Der Ausdruck „kindlich froh, noch von den Gluten der Leidenschaft unberührt“ ist der Elsa des zweiten „Lohengrin“-Aktes gegenüber nicht unangebracht, und demgemäß erblicken wir ihren, den „Gluten der Leidenschaft“ fernen Sang: „Kehr bei mir ein! Laß mich dich lehren, wie süß die Wonne reinsten Treu!“ in G-dur:

Kehr bei mir ein!



Das rauschende Vorspiel zum dritten Akt, die Hochzeitsmusik, brauchen wir nicht als einen Gegenbeweis aufzufassen, die Wahl des G-dur kann als eine Erinnerung an die vorstehende Liebesglück-Weise gelten. Von einer „Erinnerung“ könnte man auch im ersten Akt der „Meistersinger“ sprechen, als Walther der Aufforderung: „Nun setzt euch in den Singestuhl!“ mit dem Seufzer nachkommt:



Für dich, Ge - lieb - te, sei's ge - tan!

Der „Geliebten“ begegneten wir nämlich vorher in derselben Szene

in gleicher Tonart bei Hans Sachsens Einwand: „Ein Mädchenherz und Meisterkunst erglühn nicht stets in gleicher Brunst“:



Herr Beckmesser ehrt das „Mädchenherz“, indem er ihm in derselben Tonart ein Ständchen bringt:



Doch kann man in diesem Falle bei der Wahl des G-dur auch den „kindlichen“ Charakter der Melodie und der Tonart in Anrechnung bringen. „Kindlich-froh“ muten uns die folgenden Takte aus den „Meistersingern“ und dem „Tannhäuser“ an:

(Akt 2, Sz. 1)



Lehrbuben: Jo - han-nis-tag! Jo - han-nis-tag!

(Akt 1, Sz. 2)



Endlich sei noch eines „Mädchenherzens“ gedacht, das mit der „glutvollen Leidenschaft“ Brünnhildes nicht konkurrieren kann und darum mit dem bescheidenen G-dur vorlieb nehmen muß:



D-dur. Über den triumphierenden, sieghaften, kriegerischen Charakter dieser Tonart sind die Gelehrten ziemlich einig. „D-dur ist zunächst aktiv herausgreifend, kriegerisch . . . Spontini, der Napoleonide, hat fast alle seine Ouvertüren in D-dur gesetzt“, sagt Marx. Napoleon-Rienzi: die Verwandtschaft ist nicht zu übersehen; die Wahl des D-dur für

die „Rienzi“-Ouvertüre erscheint also als einzig richtig. In demselben Sinne finden wir D-dur bei der Aufforderung Rienzis:

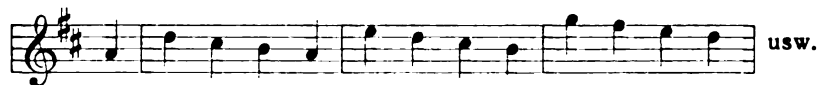
Doch hört ihr der Trompete Ruf Dann wachet auf, eilt all herbei,
In langgehaltenem Klang ertönen, Freiheit verkünd' ich Romas Söhnen!

Am Anfang des zweiten „Lohengrin“-Aktes dringt aus dem Pallas der Jubel der Trompeten in D-dur an unser Ohr. Im ersten Akt erschallen die „Sieg“-Rufe des Chores nach der Niederwerfung Telramunds ebenfalls in dieser Tonart.

Der erste Männerchor im zweiten Akt des „Lohengrin“ enthält als Hauptgedanken die siegkündenden Worte: „manch neue Tat er vollbringt — gewiß!“ — wiederum erblicken wir D-dur:



Das nämliche Bild zeigt der Chor: „Zum Streite säumet nicht!“



Aus „Tristan“ führe ich den D-dur Sang der Männer an: „Hei! unser Held Tristan, wie der Zins zahlen kann!“ (Akt 1, Szene 2.) In der fünften Szene des zweiten „Meistersinger“-Aufzuges ruft Walther von Stolzing: „Fort in die Freiheit! Dahin gehö' ich!“ und mit dem Worte „Freiheit“ setzt das sieghafte, freiheitliche D-dur ein. Als „Sieger“ bereits fühlt sich Beckmesser, nachdem ihm Sachs das anfangs beargwöhnte Lied geschenkt hat. „Jetzt braucht sich Beckmesser nicht mehr zu sorgen“, — den Siegestaumel des Stadtschreibers malt das sieghafte D-dur, das nun bis zum Abgang des edlen Kunstrichters die Oberhand behält:

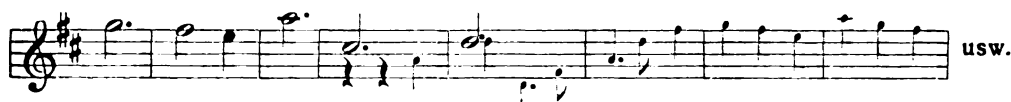


Im ersten Akt der „Walküre“ (3. Szene) erscheint zugleich mit Sieglindes markanten Worten: „Siegfried, so nenn ich dich!“ die „Sieg“-Tonart. Auf dieselbe Art verfährt Wagner in der ersten Szene des „Siegfried“, man betrachte daraufhin das schon anfangs gebrachte Notenbeispiel bei den Worten: „wenn Siegfried sehrend ihn schwingt“. (Auch die D-dur Stelle in derselben Szene: „doch Siegfried, der genas“ verdient Beachtung.) Wotans „Leb wohl, du kühnes, herrliches Kind!“ sowie die vorhergehende instrumentale Illustrierung

(Walküre, Akt 3, Sz. 3)



unterwerfen sich demselben Gesetze. Den „Sieger“, der die Stücken des Schwertes bezwang, sie wieder zusammenschweißte und mit wuchtigem Streiche dem Amboß den „Garaus“ machte, meldet uns das D-dur am Schlusse des ersten „Siegfried“-Aktes:



Siegf.: So schneidet Siegfrieds Schwert!

Zwei weitere Beispiele gebe ich ohne Kommentar:

(Götterd. Akt 1, Sz. 1)



Gunth.: zu Gi - bichs Ruhm?

(Parsifal Akt 1)



Gurn.: Doch a - de - lig scheinst du selbst und hoch - ge - bo - ren,

Über Klingsors Speerwurf siegt Parsifal:



— den Sieghaften finden wir in der letzten Szene des dritten Aktes mit „erhobenem Speer“ in der gleichen triumphierenden Tonart:



„Meide sie, Frecher! Froh schützt die Schöne!“ ruft im mutigen D-dur Froh im „Rheingold“ dem Freia begehrenden Fafner zu:



Schluß folgt

DREI UNBEKANNTE SCHREIBEN RICHARD WAGNERS AN GUSTAV HÖLZEL

MITGETEILT VON MARIE HUCH IN HANNOVER

Die Schwester meines Vaters — des Schriftstellers Friedrich Gerstäcker — war mit dem Hofopernsänger Gustav Hölzel (1813—1883) in Wien verheiratet, der zu seiner Zeit als Baßbuffo rühmlichst bekannt war. Richard Wagner, dem an einer mustergültigen Besetzung der Uraufführung der „Meistersinger“ (München 1868) gelegen war, hatte den Wunsch, Hölzel möge den Beckmesser übernehmen. Der Sänger äußerte Bedenken, ob die Partie ihm liege, ob sie nicht zu anstrengend und namentlich ob sie nicht zu hoch für ihn sei. Diese Bedenken wußte der Meister in dem folgenden Brief zu beschwichtigen:

Geehrtester Herr!

Aus Ihrem, soeben mir mitgetheilten Schreiben an Herrn v. Perfall ersehe ich, daß Sie durch die Schwierigkeit der zu hohen Stimmlage der Partie des „Beckmesser“ in meinen „Meistersingern“ sich abgehalten finden, uns Ihre Mitwirkung für diese Rolle zuzusagen. — Ich wünschte nun zu versuchen Ihnen darzuthun, daß Sie hier durch den Augenschein zu einer irrigen Befürchtung verleitet worden sind, was Sie sofort einsehen würden, wenn ich die Rolle einmal mit Ihnen durchginge. Mit einer Baß„buffo“partie alten Styles ist diese komische Charakterrolle in keiner Weise zu vergleichen: die musikalisch hohe Tonlage resultiert einzig aus dem leidenschaftlichen, kreischenden Sprachton, in welchem das Meiste herauszubringen ist; ich gestehe, daß ich hier von „Gesang“, in dem Sinne einer italienischen Normal„buffo“partie, eben um dieses heftigen Sprachtons willen, durchaus abgegangen bin, und die Partie so abgefaßt habe, daß sie eben nur eines guten Schauspielers bedarf, der allerdings enorm musikalisch sein muß, weil, wenn hier auch von eigentlichem „Gesang“ nur wenig die Rede ist, der ganze Vortrag doch auf einer sehr komplizierten musikalischen Basis beruht, welche nur dem sehr geübten Sänger verständlich sein kann, wenngleich dieser als normaler „Sänger“ nicht eigentlich in Anspruch genommen ist. Wollten Sie, gegen natürlich hiermit zugesicherte Entschädigung, schnell auf einige Tage sich nach München bemühen, so würde es mir leicht möglich sein, durch eigenen Vortrag der Partie Sie davon zu überzeugen, was ich meine, und Ihren — allerdings auf die bloße Ansicht hin sehr erklärbaren — Irrthum zu zerstreuen. Ich weiß, daß jeder Bassist diese Rolle ermöglicht, sobald er den mir dafür nöthigen Sprachton findet: unter keinen Umständen könnte mir eine normale Barytonstimme hierzu dienen, weil dann Alles einen falschen, weichen Charakter erhielte, was durchaus einen grellen, heftigen Accent nur erfordert.



Suchen Sie, ich bitte, die Erfüllung meiner Bitte eines schnellen Besuches bei uns zu ermöglichen, und geben Sie gütigst sogleich hiervon Nachricht.

Mit größter Hochachtung

Ihr

ergebenster

Richard Wagner.

München,
22. Jan. 1868.

(11 Arcostraße.)

Hölzel übernahm darauf die Partie und hat sie auch bei der Uraufführung gesungen. Doch erschienen ihm während des Studiums einige Stellen als zu schwierig für seine Stimmlage, und er bat Wagner schriftlich, diese Stellen streichen zu dürfen. Als Antwort erhielt er das folgende Telegramm, auf das hin Hölzel sich entschloß, die Partie ohne Striche zu singen:

Deutsch-Oesterreichischer Telegraphen-Verein.

D. der Königlich bayerischen Telegraphen-Station München,

den ten Juni 1869.

München

von Luzern.

Aufgegeben den 29. Juni 7 Uhr 30 Min. Nachmtg.

Hofopernsaenger Hölzl aus Wien

Hoftheater München.

Hölzel! Hölzel! Straff wie Holz!

Nichts gestrichen! immer stolz!

Wird am Schluß er ausgelacht,

Keiner es sonst besser macht.

Selbst als Arm- und Beinzerschlagner

Tröst er sich mit

Richard Wagner.

Ein von Hölzel später komponiertes Lied, „Das blaue Glöcklein von Nürnberg“, widmete er Richard Wagner zur Erinnerung an die Münchener Meistersingerzeit. Auf diese Widmung bezieht sich das letzte Schreiben:

Lieber Herr Hölzel!

Sie haben mir eine sehr große und freundlich angenehme Überraschung gemacht! Herzlich freut es mich vor allem auch, daß Sie der Meistersingerzeit in München gern eingedenk zu sein scheinen: es geht Ihnen dann wie mir; daß Sie dann meinerseits in die gleiche Erinnerung eingeschlossen sind, glauben Sie wohl, und somit wollen wir zur Feier dieses guten Angedenkens das „blaue Glöcklein“ hell und gut tönen lassen!

Mit den ergebensten Grüßen

Bayreuth,
5. Jan. 1874.

der Ihrige

Richard Wagner.

VON WAGNER ANGEORDNETE STRICHE UND ÄNDERUNGEN IN „TRISTAN UND ISOLDE“

NACH DER MÜNCHENER HOFOPERN-PARTITUR ERSTMALIG
VERÖFFENTLICHT

VON EDGAR ISEL IN MÜNCHEN

In Weingartners vor kurzem erschienener Aufsatz-Sammlung „Akkorde“ (Breitkopf & Härtel) befindet sich ein — meines Wissens zuerst in der „Neuen Freien Presse“ als Verteidigung auf öffentliche Angriffe publizierter — Aufsatz „Striche bei Wagner“, der sehr beachtenswerte Ausführungen enthält. Auf Seite 24 des Buches schreibt Weingartner:

„Am bemerkenswertesten aber ist es, daß Wagner, als er, längere Zeit nach der ersten Aufführung, den Tristan in München wieder hörte, im zweiten und dritten Akt Striche gebieterisch gefordert und für den dritten Akt zu diesem Zweck einige überleitende Takte eingefügt hat. Durch eine Eintragung in die Münchener Partitur hat Hermann Levi dieses Gebot des Meisters der Nachwelt in unzweideutigster Weise überliefert.“

Diese Sätze erregten meine Neugier nach den überleitenden Takten und der Natur der Striche. Ich erbat die Münchner „Tristan“-Partitur, die mir in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt wurde, und fand — Weingartners Angabe nicht bestätigt. Keine Spur von „überleitenden Takten“, — nur ein einziger Strich im dritten Akt ohne Anmerkung Levis, dafür aber eine Anzahl anderer Bemerkungen des berühmten ersten „Parsifal“-Dirigenten, die es wohl der Mühe verlohnen, sie bekannt zu geben. Kein Zweifel, Weingartner muß die auch von mir benutzte Partitur mit Levis Eintragungen gemeint haben — eine andere existiert nicht. Es ist also nur möglich, daß Weingartner, der meines Wissens vor vielen Jahren einmal den „Tristan“ in München dirigierte, inzwischen die deutliche Erinnerung an Levis Eintragungen verloren hatte. Leider ist das Partitur-exemplar, das Levi vorgelegen hatte, inzwischen neugebunden und von dem Buchbinder so unvorsichtig beschnitten worden, daß gleich die erste Levische Anmerkung verstümmelt wurde. Sie lautet (S. 200 der großen, S. 487 der kleinen Partitur) im dritten Takte von „Sehr schnell“ (Isolde: „O eitler Tagesknecht“):

„Hier sollen (damit das Wort Tagesknecht deutlich herauskomme) alle Blechinstrumente . . .“

Vermutlich schrieb Levi weiter: „statt fortissimo piano blasen“, wenigstens entspricht dies der von ihm vorgenommenen Änderung.

Ferner, S. 219 der großen, S. 537 der kleinen Partitur (Tristan: „doch nicht mehr täuschen sein Lug“):

„Wird (angeblich nach Wagners Anweisung) nur vom ersten Pulte gespielt.“



Diese Bemerkung bezieht sich auf die D-dur-Tonleiter der ersten Violinen.

S. 303 der großen (S. 717 der kleinen) Partitur findet sich dann vom zwölftletzten Takt der Trompeten an folgende Änderung:



Levi bemerkt dazu:

„Diese Veränderung für die Trompeten hat der Meister selbst in die H. Porges gehörende Partitur eingezeichnet.“

Erst S. 320 der großen (S. 757 der kleinen) Partitur erscheint der einzige in der Partitur nachweisbare Strich bei den Worten Tristans: „das trügend hell und golden noch dir, Isolden, scheint.“ Dieses „scheint“ ist projiziert nach S. 327 der großen (S. 776 der kleinen) Partitur, nach jenem Takt, der bisher das Wort „scheuchte“ („die selbst nachts von ihr mich scheuchte“) hatte; das „scheuchte“ und die dazu gehörigen Noten „f“ und „d“ fallen fort, und das „scheint“ (eine halbe Note „as“) tritt dafür ein. Alles übrige bleibt unverändert, und eine besondere Anmerkung Levis dazu existiert — wenigstens in dem mir vorliegenden beschnittenen Exemplar — nicht.

Mir persönlich — obwohl ich die exzessive Länge der „Tristan“-monologe des dritten Aktes schon oft schmerzlich empfunden habe — ist dieser Strich, der wohl nur zur Schonung des Sängers gemacht wurde, nicht recht sympathisch. Ich vermisse sehr die poetisch und musikalisch gleich herrliche Stelle: „Verfluchter Tag mit deinem Schein! Wachst du ewig meiner Pein? Brennt sie ewig, diese Leuchte, die selbst nachts mich von dir scheuchte?“ Dagegen halte ich die Streichung der vorangehenden, weniger bedeutsamen Stelle für berechtigt. Immerhin, wenn man mich fragte, — ich möchte den dritten Akt lieber ohne gerade diesen Strich haben. Ob nicht andere bessere Striche möglich sind?

Die letzte Levische Anmerkung bezieht sich auf das „Lebhafter“ S. 371 der großen (S. 873 der kleinen) Partitur (kurz vor den Worten Tristans: „Und Kurwenal, wie, du sähst sie nicht?“). Hier sagt Levi:

„In den ersten Takten soll hier nach des Meisters Anweisung kaum ein Tempowechsel fühlbar sein. Sehr ruhig beginnen.“

Zweifellos ist — leider — in der Münchner Hofoper nicht mehr jene Partitur vorhanden, aus der Hans von Bülow die Uraufführung des Werkes dirigierte. Daß Bülow Striche machte, ist von ihm selbst bezeugt (Weingartner scheint diese Stellen in Bülows Briefen und Schriften

nicht zu kennen); welche Striche Bülow machte, habe ich leider nicht feststellen können.

Bülow schreibt an Richard Pohl, München, 23. Juni 1869 (Briefe, Bd. 4 S. 302):

„Aus Akt II mußte ich wegen zwei nötigen Transpositionen einmal 3, andere Mal 7 Takte streichen. Im Akt III habe ich an drei verschiedenen Stellen im ganzen 74 Takte kürzen, d. h. retranchieren müssen, nicht à la Rietz & Compagnie, wie Du wohl die Güte hast, in guter Meinung von mir anzunehmen. Ich vertrete diese Verstümmelungen vor dem Komponisten.“

Warum Bülow kürzte und wie Wagner sich demgegenüber verhielt, erzählt Bülow in einem Briefe aus Stockholm, 10. Mai 1882 (Schriften, S. 433), eine Stelle, die gleichfalls in der Wagnerliteratur bisher ganz unbeachtet blieb, obwohl sie sehr wichtig ist:

„Es gibt eine Art von Musik — letzter Beethoven und Brahms gehören entschieden dazu — welche, um recht deutlich, recht vulgär zu reden, derjenige allein eigentlich genießen kann, der sie bereits verdaut hat. ‚La musique, c'est la fête de la mémoire‘ hat einmal der unmusikalische französische Musikreferent B. Jouvin sehr treffend gesagt; wie denn häufig, nicht bloß bei den Franzosen, die geachtetsten Aussprüche über Musik von den Nichtmusikverständigen herrühren. Das Unbekannte in derjenigen Kunst, deren Rahmen die Zeit, deren Form das ‚Nacheinander‘ ist, muß, um zu wirken, erst in geringerer, dann allmählich verstärkter Dosis beigebracht werden. Meister Richard Wagner äußerte sich gegen mich in München einmal, als das beliebte Kapitel der ‚notwendigen Kürzungen‘ debattiert wurde, dahin, daß er es weit eher billigen würde, bei den ersten Vorstellungen seiner größeren Werke zu schneiden und zu streichen, und nach und nach im Verlaufe der folgenden Aufführungen eine ‚Integralrestitution‘ vorzunehmen, als dem umgekehrten Gebrauche zu huldigen. Wie für die Hörer, so empfehle sich dieses Prinzip auch bei den Sängern, der Erfahrung gemäß, daß die Kräfte mit der Aufgabe wachsen. Als ich im Sommer 1869 ‚Tristan und Isolde‘ mit dem unvergleichlichen Künstlerpaare, Herrn und Frau Vogl, studierte, war die Konzession einiger, wenn auch sehr unbedeutender Kürzungen, im letzten Akt nicht zu umgehen; bei der Wiederaufnahme im Frühling 1872 hatte ich die große Genugtuung, von Herrn Vogl jede Note ohne Ausnahme bar honoriert zu sehen.“

Somit ist also wohl Weingartners Behauptung als irrig nachgewiesen; daß Wagner jedoch sich verständnis- und zweckvollen Strichen gegenüber prinzipiell ablehnend verhalten habe, ist ins Reich der Fabel zu verweisen.

RICHARD WAGNER IM REICH DER ZAHLEN

EINE STATISTISCHE SKIZZE

VON ERNST CHALLIER SEN. IN GIESSEN

Die produzierenden Künstler in der Musik unterscheiden sich von den, eine gleiche Tätigkeit übenden, Kollegen der Schwesterkünste, indem sie ihre Werke zählen, sie mit einer Nummer versehen, die, abgesehen von einigen kleinen absichtlichen oder unabsichtlichen Irrtümern, eine fortlaufende Reihenfolge bilden. Wer dieses Verfahren, das dem Musikhandel eine willkommene Hilfe ist, angeregt hat, mag hier unerörtert bleiben, zumal ja Richard Wagner, von dem hier die Rede sein soll, sich hiervon ausgeschlossen hat.

Das Nachzählen der Originalwerke Wagners allein wäre auch wirklich kein nützliches Unternehmen. Selbst wenn ich den „Ring des Nibelungen“ mit 4 einstellte, würden sich nur 12, freilich gewaltige Bühnenwerke ergeben, zu denen noch 27 Werke verschiedenster Gattung und 1 Lied aus dem „Liebesverbot“ (Novize von Palermo) käme; damit hätte ich wohl die im Druck veröffentlichten Arbeiten erschöpft.

Mit diesen Originalen will ich mich aber heute nicht beschäftigen, sondern nur feststellen, wieviel Bearbeitungen diese und einzelne Teile derselben bis zum Jahre 1913 erfuhren. Zum überwiegenden Teile sind ja diese Bearbeitungen bei den Original-Verlegern erschienen: Breitkopf & Härtel, Leipzig, C. F. Meser, Dresden (1872 an Ad. Fürstner, Berlin), E. W. Fritzsch, Leipzig (1903 an C. F. W. Siegel, Leipzig), B. Schott's Söhne, Mainz. Vor 11. Juni 1870 jedoch (Urheberrecht des Norddeutschen Bundes) hatten die heutigen deutschen Bundesstaaten voneinander abweichende Bestimmungen; aus dieser Zeit stammen viele Potpourris, Reminiszenzen, Phantasien und namentlich Transkriptionen, die andere Verleger herausgaben. Die Gesamtzahl aller Bearbeitungen beträgt bis zum Jahre 1913 in Summa 1720. Zur leichteren Übersicht zerlege ich diese in 2 Gruppen: A. Die Original-Instrumentalwerke, B. die Gesänge; A. mit 1176 (68,4%), B. (Transkriptionen) mit 544 (31,6%).

Zu den Bearbeitungen zähle ich nicht die Klavier-Auszüge mit und ohne Text, die Transponierung der Gesänge in eine andere Tonart, Übersetzungen der Texte in fremde Sprachen, die vielen Albums, die zumeist Originale enthalten, während die Bearbeitungen mit in B. Aufnahme fanden.

Die Gruppe A. enthält 41 Unterklassen, davon nimmt die Klaviermusik (mit und ohne Begleitung) 16 in Anspruch, Harmoniummusik 2, Gesangsmusik 4; den Rest bildet die Instrumentalmusik (ohne Klavier), in der auch die Zither, Mandoline, Gitarre, ja selbst das Bandoneon nicht fehlt. Der Kontrabaß ist sogar mit 7 vertreten, das sind freilich Orchesterstudien, eine Zusammenstellung der schwierigsten Stellen dieses Instrumentes aus den Dramen.

293 Bearbeitungen weist als größte Zahl das Klavier zweihändig auf; ihm folgt: vierhändig mit 142, Orchester (großes und kleines) mit 97, Pianoforte und Violine 82, Harmonium mit und ohne Begleitung 63, Militärmusik (Inf., Kav., Jäger) 41, Orgel 32, Pianoforte und Cello 25, Männerchor 24. Die bescheidensten Zahlen ergeben: je 1 Mandoline („Meistersinger“), Bandoneon („Lohengrin“), für die linke Hand allein („Tannhäuser“), für 3 Klaviere zu 12 Händen (Vorspiel „Meistersinger“).

Sehr ungleich verteilen sich die Zahlen der verschiedenen Dramen. An der Spitze steht (alle Klassen zusammengezählt): „Lohengrin“ mit 179 (darunter 17 Potpourris); es folgen „Tannhäuser“ 161 (darunter 56 Potpourris), „Die Meistersinger“ 129 (darunter 6 Potpourris), „Parsifal“ 115 (darunter 5 Potpourris), „Rienzi“ 83 (darunter 17 Potpourris), „Tristan“ 80 (darunter 5 Potpourris), „Walküre“ 77 (darunter 6 Pot-

pourris), „Götterdämmerung“ 70 (darunter 4 Potpourris), „Der Fliegende Holländer“ 59 (darunter 8 Potpourris), „Siegfried“ 58 (darunter 4 Potpourris), „Rheingold“ 54 (darunter 6 Potpourris), „Die Feen“ 3. Hierzu kommen dann noch 90 Bearbeitungen der nicht zu den Dramen gehörenden Werke. Als bemerkenswerte Zahlen sind dann noch erwähnenswert: 16 Ausgaben der Trauermusik aus der „Götterdämmerung“, 16 des Vorspieles zu „Lohengrin“, 18 des Feierlichen Zuges zum Münster aus „Lohengrin“, 10 Isoldens Liebestod aus „Tristan“. Als Kuriosum eine leibhaftige Française (Quadrille) aus dem „Fliegenden Holländer“. Spezial-Orchester-Aufnahmen für das Grammophon fand ich: 4 aus „Lohengrin“, 3 aus „Der Fliegende Holländer“, 2 aus „Meistersinger“. Von den Werken, die nicht den Dramen zugehören, sind herauszuheben: Eine Faust-Ouvertüre in 12 Ausgaben, Ein Albumblatt in 14, der Huldigungsmarsch und das Siegfried-Idyll mit je 9.

Zu B. mit seinen 544 Transkriptionen übergehend, brauche ich wohl kaum zu erwähnen, daß es sich auch hier um (32) Unterklassen handelt. Auch hier dominiert das Klavier zweihändig mit 209, ihm folgt Pianoforte und Violine mit 54, vierhändig 37, Pianoforte und Cello 32, Harmonium 22, Militärmusik 22, Orgel 19, Harmonium 19, Pianoforte und Flöte 17, Pianoforte und Cornet à piston 17, Zither 16, Orchester 15 usw. Als kleinste Zahlen wären zu nennen: je 1 Janko-Klavier („Pilgerchor“), Mandoline und Pianoforte (Siegmunds Liebeslied), Kontrabaß mit Pianoforte (Preislied aus „Meistersinger“), 4 Waldhörner (ebenfalls das Preislied). In Summa kommen 64 Gesänge in Betracht, 12 davon sind aus „Tannhäuser“ entnommen, 11 aus „Lohengrin“, 9 aus „Meistersinger“, je 8 aus „Fliegender Holländer“ und „Rienzi“. An erster Stelle steht: mit 43 Bearbeitungen (aller Besetzungen) „O du mein holder Abendstern“, dann mit 37 das Preislied, mit 32 „Freudig begrüßen wir“ („Tannhäuser“), mit 27 das Spinnlied, mit 25 das Brautlied („Lohengrin“), mit 21 das Liebeslied („Walküre“), mit 18 das Lied „Träume“, mit 17 „Am stillen Herd“.

Das ist in großen Zügen eine Aufstellung der Massen, die Zeitgenossen aus den Schätzen, die Richard Wagner erschuf, entnahmen. Mag es etwas Ungewöhnliches sein, einem Genius durch Zahlen zu huldigen, bei Geburtstagen sind wohl aber auch bescheidene Gaben gestattet.

OPERA

AUGSBURG: Im Vordergrund des Interesses stand der Wagner-Zyklus, der am Todestag des Meisters mit dem „Fliegenden Holländer“ begann, mit „Tannhäuser“, „Lohengrin“ weitergeführt, die „Meistersinger“ brachte, um dann Mitte März den künstlerisch-ästhetischen Abschwung zum „Rienzi“ vorzunehmen. Über solche chronologische Geschmacklosigkeit muß man sich trösten mit dem wirklich Beglückenden, was die drei „Meistersinger“-Aufführungen boten. Prächtige Vertreter des Hans Sachs waren dabei in den Gästen Rudolf Moest (Hannover) und Robert vom Scheidt (Frankfurt) zu begrüßen. Von unserm einheimischen Künstlerpersonal gab Adolf Karnbach den David ausgezeichnet. Rosine Fortelini bewährte sich nicht nur als Eva, sondern auch als Elsa und Elisabeth durch ausgesprochene Begabung. Alle Anerkennung verdient auch der Holländer und Telramund Theodor Scheidts und sein lyrischer Stimmkollege Joseph Liszewsky (Wolfram, Heerrufer, Kothner). Kapellmeister Georg Bruno leitete die Aufführungen mit Hingebung. — Ein Ensemblégastspiel von Mitgliedern der Münchner Hofoper unter musikalischer Leitung von Hugo Röhr machte uns mit v. Waltershausens „Oberst Chabert“ bekannt, dessen spannende Sensationshandlung hier wie überall entsprechenden Eindruck machte, während bezüglich der Musik wohl keine sonderlichen Zweifel bestehen können, daß sie mehr dekorativ untermalenden Wert, als verinnerlichte dramatische Triebkraft besitzt. — Wolf-Ferrari's „Neugierige Frauen“, Glucks „Maienkönigin“, „Tiefeland“ von d'Albert und „Aida“ und „Maskenball“ von Verdi brachten wohlthuende Abwechslung ins Repertoire. Die Kapellmeister Gurlitt und Tutein machten sich um diese und andere Werke verdient. Große Tage bedeuteten die Gastspiele von Frau Cahier als Carmen und Ortrud; einen der erfreulichsten Genüsse verdankten wir Karl Erb (Stuttgart) als Lohengrin.

Otto Hollenberg

BERLIN: Man wird, so scheint es, in diesem Jahre über mangelnde Betriebsamkeit unserer Opernbühnen nicht zu klagen haben. Wagner ist vor dreißig Jahren gestorben, vor hundert geboren; der Kaiser nun ein Vierteljahrhundert am Staatssteuer. Grund genug, um die Opernleidenschaft in heftigste Bewegung zu versetzen. Hierzu kommt im Deutschen Opernhaus eine Bühne, die den Drang hat, sich bis zu Wagner anständig durchzutasten und dann an ihm zum Olymp emporzuklimmen. Zu den Episoden dieses Theaters gehört auch ein Dohnányi-Abend mit zwei Einaktern. Einakter sind für den Bühnenbetrieb unpraktisch; sie müßten denn ein unzertrennliches, kräftiges Paar bilden. Wo aber sind solche Paare zu finden? Bei Dohnányi gewiß nicht. Der berühmte Pianist und der emsige Komponist haben zweierlei gemein: erstaunliche Fertigkeit und Formgefühl und einen ebenso erstaunlichen Mangel an Wärme. In Dohnányi fehlen die vulkanischen Kräfte, also auch die Entwicklungen. Er experimentiert nicht, er leidet nicht unter

den Qualen und Wehen des Schaffenden, der mit dem Stoff ringt. Vollendet springt aus seinem Haupt das Geschöpf wie weiland Pallas Athene aus dem Jupiters in voller Rüstung hervor. Mit kalter Hand formt und bildet er, unter dem sicheren Geleit eines Kunstverständes, der in der Musikkultur heimisch ist. Von selbst ergibt sich so ein Hinauswachsen der Form über den Inhalt. Ist er so dürftig wie in der Spieloper „Tante Simona“, die den Abend eröffnete, dann kann es sogar passieren, daß allzuschweres musikdramatisches Geschütz aufgeföhren wird und die spielerische Absicht vereitelt. Aber selbst hier sind Risse nicht wahrzunehmen, ein Kundiger arbeitet geschickt mit dem durch die Vorföhren angehäuften Material. Die Aufregungen dieser Spieloper, in dem einer milden Liebe für alle Lebensalter das Wort geredet wird, sind auch für höhere Töchter noch zu ertragen. Weniger für feinere Ohren, denen sowohl das Orchester unter Rudolf Krasselt wie der problematische Gesang der Darsteller peinliche Augenblicke verursachte. Freilich war die geradezu sensationelle Abwesenheit von Kantilenen nicht ganz unschuldig daran. Mizzi Fink vermochte aber wenigstens durchzudringen. Man nennt das Intimität der Wirkung. Das war ein Moderato; das Allegro wurde uns im „Schleier der Pierrette“ beschert, in dem der Mund schwieg, und nur Gliedmaßen und Mienen zu reden hatten: Pantomime in drei Akten von Arthur Schnitzler. Es ließe sich eine Wahlverwandtschaft zwischen dem Dichter, dem immer formvollendeten, und dem Musiker entdecken. Nur daß eben Musik als Sprache der Seele ihren Wert da verliert, wo die Wortkunst eines geistreichen Menschen uns noch immer im Banne hält. Nimmt man die geistige Enge des Musikers hinzu, so springt die Überlegenheit des Dichters heraus. Hier hat er aus seiner schönen Renaissanceballade „Der Schleier der Beatrice“ ein stummes Spiel gemacht. Im Grunde sind mir Pantomimen mit Musik unbehaglich. Aber man mochte diesmal das Pantomimische als eine Radikalkur betrachten, nachdem man eben fast nur unartikulierte Laute aufgefangen hatte. Hier läßt die Handlung an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Sie ist kindreife. Aber die arme Pierrette, die von dem Bräutigam Arlecchino in den Wahnsinn getrieben wird, diese in den Tod tanzende Pierrette könnte eine leise Erschütterung auch bei feiner Empfindenden hervorrufen. Hier hätte die unbeschreibliche Anmut, die mimische Ausdrucksfähigkeit und die musikalische Rhythmik einer Pawlowa ein kleines Wunder schaffen können, wo Elsa Galafres uns bei einer achtbaren Leistung mit ihren stereotypen Gesten einen Teil der Psychologie schuldig blieb. Der frühe Tod des Pierrot — Einar Linden — war schon darum zu bedauern, weil er den interessanteren Künstler für diesen Abend aus dem Bühnendasein abberief. Hier stieg übrigens Dohnányi zu einer gewissen Höhe auf. Man verachte sie nicht, die leichte Hand, die virtuos Farben mischt, immer die Anschlüsse findet; nicht den beweglichen musikalischen Geist, der mit starker Beherrschung das Wirksame aufgreift und das Triviale meidet. Fehlt zuletzt

die vielbegehrte „persönliche Note“, so bleibt uns hier wenigstens auch der Anblick der Nervenzuckungen, der Verdrehungen bei einer Sisyphusarbeit erspart. Und neben dem Kenner des Musikdramas verleugnet sich nicht der aus Ungarn stammende naive Musiker: der Walzer profitiert davon, und der dirigierende Komponist wußte — für den Augenblick — zu zünden. Es ist Zeit, sich von dem Werk zu verabschieden. Aber ich darf es nicht tun, ohne der Ausstattungseize zu gedenken, die auch an diesem Abend überraschten.

Dort ein fieberhaftes Streben zu Wagner hin, hier, im Königlichen Opernhaus, ein majestätisches (nur durch Kopschs Unkenruf gestörtes) Sichversenken in die reiche Wagnererbschaft. Die ächzende Arbeit des Meisters am „Ring“ findet hier ihre Parallele. Ja, das ist Stil. Unser gerechter Unmut über das Hofbühnentempo wird gedämpft durch eine Neustudierung der „Walküre“, die sehr würdig zu nennen ist. Wenn es Wagner gilt, spitzen wir die Ohren. Wie viel klingt noch in uns an? Das Problem läßt uns den ganzen Abend nicht los. Es fesselt uns mindestens so sehr wie die Aufführung. (Den Niederschlag der zwiespältigen Gefühle festzuhalten, würde ein Kapitel für sich fordern.) Der Hauptreiz dieser „Walküre“ liegt im Szenischen und, genauer gesagt, im zweiten Akt. Wie von der Todesverkündigung an bis zum Walkürenritt (der unsichtbar bleibt) die Wolken ziehen, sich unheimlich voll zusammenballen und die Bühne ins Dunkel tauchen, das ist groß, ja nicht zu überbieten. Wir vergessen darüber mancherlei weniger Glückes wie das durch einen Vorhang gezähmte Ungestüm der Tür im ersten Akt, das Roß des Wotan und den allzuwenig imposanten Walkürenfelsen. Ich versuche ganz wagnerisch zu empfinden. Da erscheint mir als idealer Vollstrecker seines Willens Paul Knüpfer, der Hundung, fest umrissen, groß und vornehm im Klang, scharf im Akzent, in jeder Silbe verständlich. An dieses Maß reicht keiner heran; der Wotan Baptist Hoffmanns, musikalisch sicher, doch klein an Wuchs, braucht sich in seinem Pantoffelheldentum glücklicherweise nicht gegen eine junonische, sondern nur gegen eine gut bürgerliche Fricka zu behaupten: es ist die Arndt-Ober, an deren prächtigem Stimmklang man seine Freude hat. Sieglinde ist durch Lilli Hafgren-Waag angenehm verniedlicht, und der Walküre nimmt Frau Kurt zwar die Reize des dritten Geschlechts, wahr ihr aber die des zweiten sehr nachdrücklich mit einem schönen Zusammenklang von Können, Stimme und Weichheit. Das alles ist nicht monumental, aber durchaus annehmbar und im Sinne Leo Blechs, der die granitene Plastik und Breite der Feinheit und Beweglichkeit opfert. Unmöglich nur ist der Sigmund Bergers. Dieser Tenor, den ich als Bariton schätzte, bereitet mir physische Schmerzen von der ersten Note an; die schlimmsten, wo er lyrisch, geringere, wo er heldenhaft ist. Und dabei gestehen zu müssen, daß dieser Gewaltakt von langer Hand vorbereitet und sorgsam durchgeführt war.

Adolf Weißmann

CHEMNITZ: Die zweite Hälfte des Musikwinters sah unsere Bühne in erfreulicher

Regsamkeit. Den Spielplan beherrschte zunächst Richard Wagner, dessen Bühnenwerke (mit Ausnahme des „Rienzi“ und „Parsifal“) in einem wohlgelungenen Zyklus erschienen. „Lohengrin“ stellten die Berliner Gäste Berger (Lohengrin) und Hafgren-Waag (Elsa), die „Meistersinger“ die Dresdener Künstler Plaschke (Hans Sachs) und Vogelstrom als Walter Stolzing auf höhere Stufe. Unter den Neueinstudierungen: „Rigoletto“, „Stumme von Portici“, „Barbier von Bagdad“ und Glucks „Maienkönigin“ hoben sich die beiden letztgenannten durch vornehme musikalische Gestaltung wirksam hervor. Als beachtliche Neuheiten kamen d'Alberts effektreiche „Liebesketten“, Kienzls „Kuhreigen“ und der veristische „Schmuck der Madonna“ heraus, unter denen Wolf-Ferrari's schwieriges Werk dank der ausgesprochenen Begabung des Kapellmeisters Malata für die moderne Oper den besten Eindruck hinterließ, während Curt Ottzenn eine Anzahl Wagner-Opern mit viel Intelligenz und Temperament leitete. Unter den Mitgliedern ragte Gerta Barby als bedeutsame Bühnenkünstlerin besonders hervor; wir verlieren sie leider an die Dresdener Hofoper. Ausgezeichnet vertrat Lina Böhling das hochdramatische Fach bei Wagner. Ein gediegener Baß ist Paul Seebach; in modernen Opern gefällt auch der Tenorist Kurt Taucher. Drei Maifestspiele unter Mitwirkung Dresdener und Berliner Opernkräfte beschließen die ertragsreiche Saison.

Richard Oehmichen

DRESDEN: Im Königlichen Opernhaus erschien nun auch Wagners „Rheingold“ in vollständiger Neuinszenierung und erbrachte den Beweis, daß auch in diesem Falle die Theaterleitung ihre reichen Mittel wohl anzuwenden gewußt hat. Die Dekorationen von Ernst Altenkirch verraten allenthalben den phantasiereichen, stilsicheren Theatermalers, der selbst da, wo er irrt, noch zu imponieren weiß. Während nämlich die Szene in der Tiefe des Rheins dekorativ und durch die neuen Hasaitschen Schwimmapparate so naturwahr gestaltet ist, daß man sich ihrer Schwierigkeit kaum bewußt wird, tritt bei der Darstellung der Götterburg im zweiten Bilde das Bestreben hervor, vor dem ich schon nach der „Walküre“ ernsthaft warnen zu müssen glaubte: ausdrückliche Vorschriften Wagners außer acht zu lassen, um dafür eine „stilisierte“ Dekoration zu gewinnen. Der Meister, auf dessen Willen man sich ja neuerdings mit so viel Rechtgläubigkeit beruft, hat sich Walhall als eine festgefügte, aus Quadern erbaute Burg, als „hehre Halle“ gedacht; denn nach dem Mythos der Edda, dem Wagner folgte, liegt hier eine wichtige kulturelle Symbolik verborgen: um die erste steinerne Wohnung zu schaffen, muß die planvolle Weisheit des Göttervaters die rohe Kraft der Riesen zu Hilfe rufen, die nun „starke Steine stauten und stemmten“. Als „herrliche Wohnung“ mit „steilem Turm, Tür und Tor“ wollte Wagner die Götterburg dargestellt wissen — Altenkirch aber, bzw. die ihm vorgesetzte Leitung unserer Hofoper zeigt uns ein phantastisches Felsennest, das anfangs als riesige Wolke erscheint und sich dann als eine in den Steingehauene Troglodytenwohnung ohne äußere Anzeichen innerer Pracht darstellt. Diese Dekoration wirkt, unterstützt von wundervollen

Effekten der Beleuchtung, gewiß dekorativ, ist aber keinesfalls im Sinne Wagners. Wie sollte es wohl Wotan (vgl. „Götterdämmerung“) ermöglichen, um dieses massive Berghöhlenschloß die Scheiter der Weltesche zum vernichtenden Brande zu häufen? Die Dekoration zeigt einen weiteren Nachteil im letzten Bilde, wo die Regenbogenbrücke nur schwach sichtbar und unpraktikabel ist, so daß die Götter, entgegen der ausdrücklichen Vorschrift des Meisters, nicht auf dem Regenbogen sichtbar sind und das erhabene Bild ihres feierlichen Einzugs in Walhall einfach wegfällt. Man wird gern den ausführenden dekorativen Künstlern bei solch einer weitausholenden Neugestaltung eines Kunstwerks möglichste Freiheit zubilligen, aber soweit darf diese doch nicht gehen, daß der Wille des Schöpfers geradezu ins Gegenteil verkehrt wird. Abgesehen von diesen Eigenmächtigkeiten bot die Neueinstudierung in vielen Punkten überraschend Schönes. Darstellerisch und gesanglich zeichneten sich Friedrich Plaschke, Walter Soomer, Fritz Soot, Ludwig Ermold, Irma Tervani, Hans Rüdiger in erster Linie aus. Als Erda führte sich Paula Weber mit herrlicher Altstimme vortrefflich ein. Unter Tollers sorgfältiger, lebendige Gruppierungen schaffender Regie und Schuchs musikalischer Leitung kam eine in ihrem ganzen Verlaufe vorzügliche Aufführung zustande.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Franz Schrekers Märchenoper in zwei Aufzügen und einem Vorspiel „Das Spielwerk und die Prinzessin“ erlebte hier am gleichen Tag wie in Wien seine Uraufführung. Waren die „Iden des März“ dem Propheten in seiner Heimat auch verhängnisvoll: in der Frankfurter Oper, die den hochbegabten Musikdramatiker entdeckte, hatte das Werk einen starken Achtungserfolg, der sich übrigens in der Wiederholung zu einer vollen Anerkennung der musikalischen Seite dieses Werkes steigerte. Bühnenwirksamkeit oder, genauer gesagt: theatralische Wirkungen strahlt diese Märchendichtung nicht aus. Um so feiner sind die poetischen Märchenstimmungen für den Hörer, der vorbereitet zur Aufführung kommt. Die Idee des Märchenspiels enthält den Gedanken, nur die Kunst, die aus reiner Menschlichkeit ausströmt, hat eine tiefe, erlösende Wirkung. Der Künstler, der nach Nebenabsichten schießt und seine Kunst mißbraucht, der die Würde, die ihm in die Hand gegeben ist, mißbraucht, geht elend zugrunde. Das kostbare Spielwerk erklingt nur dann, wenn es lauterer Zwecken dient. Dieser Gedanke ist in eine Märchenerzählung eingekleidet: der fahrende Spielmann macht eine kranke Prinzessin gesund. Seine frische Natur heilt ihre dumpfe Traurigkeit und ihre Verkommenheit. Dieser junge Bursch bringt das Spielwerk des Meisters Florian, das vollendet dasteht und nur des Meisters harrt, der darauf spielen kann, zum köstlichen Erklingen. Und das Werk, „geschaffen allein, Erhabnes zu künden“, das Unheil stiftete unter unlauteren Händen, es erklingt durch ihn wie himmlische Musik. So sicher und feinsinnig Schreker mit seiner poetischen Sprache und ihrer plastischen Anschauung die Märchenstimmung festgehalten hat, theaterwirksam ist das Stück nicht. Schrekers

musikalische Sprache ist impressionistisch. Seine melodische Ader und seine Erfindungskraft in Klangphantasieen ist erstaunlich. Die Gegenüberstellung des sichtbaren mit dem unsichtbaren Orchester birgt wunderbare Momente. Die Geisterhaftigkeit der Spielwerks-Musik, die innere Steigerung im Ausdruck des dreimaligen Spielens ist überwältigend. Wie denn überhaupt dieses Werk musikalisch vielfach, besonders in den symphonisch gehaltenen Zwischenspielen, an logischem Fluß, sicherer architektonischer Gestaltung einen starken Fortschritt zu dem „Fernen Klang“ zeigt. Dabei eine Musik, klar, deutlich, sie geht sofort ins innere Ohr: Theatermusik im besten Sinne des Wortes. Ein naivfreudiges Musizieren, ohne dramatisches Brama-basieren (siehe die Italiener), ohne gewollte Einfachheit. Dabei eine wunderbar seelische Tiefe des Ausdrucks: kurz, das Werk eines berufenen Meisters, das in seiner Eigenart mit der Zeit schon wirken wird. Die Aufführung verdient das höchste Lob. Neben Dr. Rottenberg gebührt dem Regisseur Krämer, der die schwierigen Regiefragen als gewiegter Praktikus mit sicherem Bühneninstinkt gelöst hat, ein besonderes Wort des Dankes. Die phantasievolle Inszenierung ist von dem hochbegabten Ottomar Starke entworfen worden. In den führenden Partien standen Frl. Sellin sowie die Herren Gentner und Breitenfeld völlig über ihrer ungewöhnlich schwierigen Aufgabe, wie überhaupt die sehenswerte Aufführung die lebhafteste Anerkennung verdient und auch gefunden hat.

Karl Werner

HALLE a. S.: Das neue Jahr hat erfreulicherweise auf unsere Oper einen belebenden Einfluß ausgeübt: wir bekamen in wenigen Wochen zwei neue Opernwerke zu Gesicht. Und nicht genug damit! Unsere Theaterleitung veranlaßte sogar das Ensemble der Dresdener Hofbühne, die hier seit undenklichen Zeiten nicht gegebene Goetzsche feine Lustspieloper „Der Widerspenstigen Zähmung“ mit Hermann Kutzschbach als Dirigent den hiesigen musikalischen Gourmands vorzuführen. Es war ein unvergleichlicher Genuß von Anfang bis zu Ende. Ganz besonders verdienen Walter Soomer, der kurze Zeit zuvor den Wotan in der „Walküre“ gesungen hatte, als Petrucchio, Ludwig Ermold als Baptista, Helena Forti (Katharina) und die Bianca des Frl. Seebe hervorgehoben zu werden. Unser Orchester zeigte sich unter dem belebenden Stabe Kutzschbachs leistungsfähiger als sonst. — An Novitäten gab es den „Schmuck der Madonna“, der mich aber nach Wolf-Ferrari's früheren Werken etwas enttäuschte. Die musikalische Erfindung hält sich nicht gerade auf einer besonderen Höhe. Gute Leistungen boten Aline Sanden aus Leipzig (Maliella) und Alfred Fährbach (Gennaro). Stimmlich etwas reichlich brutal gab Erik van Horst den Führer der Camorra. Annehmbar war auch die Mutter Carmela von Rosie Sebal. Inzeniert war das Werk recht wirkungsvoll von Theo Raven, der auch die andere Novität, die patriotische Oper „Theodor Körner“ von Kaiser szenisch leitete. Leider kann das gutgemeinte Werk als Kunstwerk nicht hoch bewertet werden. Die musikalischen Quellen fließen spärlich und weisen auch noch Untiefen auf. Vielleicht würde die

Dichtung als Schauspiel aufgeführt besser und nachhaltiger wirken; denn einige Stellen, die Ansprachen Körners z. B., verlangen gebieterisch das gesprochene Wort, das zündend in die Menge einschlägt. Nicht feurig genug verkörperte Alfred Fährbach den Dichter und Streiter Theodor Körner, ebenso genügte Irmgard Kühn nur bescheidenen Ansprüchen in der Rolle der Toni Adamberger, sowohl gesanglich wie als Darstellerin. Sympathisch dagegen wirkte Frau Bruger-Dreys als Christine Hofer. Erik van Horst bewies als Friedrich Friesen wiederum zu wenig Stimmkultur. Der Sänger könnte weit mehr leisten, wenn er ernster an sich arbeitete. Als Joseph von Arneth konnte Otto Rudolph befriedigen. Die Kapelle hielt sich unter Carl Ohnesorgs Leitung, der unsere Bühne mit Ablauf der Spielzeit verläßt, durchweg recht brav.

Martin Frey

HANNOVER: Den vorangegangenen Novitäten dieser Saison reihte sich als Ostergabe unserer Königlichen Oper Otto Neitzels „Die Barbarina“ an. Die Handlung bringt ein Liebes- und Intriguenspiel aus der friderizianischen Zeit, die Musik ist vornehm und verrät überall den gediegenen und geschmackvollen Tondichter. In der Erfindung ist Neitzel durchaus Eklektiker, der im Sprachgesang an Wagner („Meistersinger“), in den sehr geschickt aufgebauten Ensemblesätzen sowie den ariosen Liebesszenen an die Neuitaliener anknüpft. Mit Katharina Garden in der Titelrolle und den Herren Winckelshoff, Moest und Seydel in den drei männlichen Hauptrollen fand die unter Gilles feinfühleriger Leitung vor sich gehende Aufführung am Schluß eine freundliche Aufnahme. Neitzel wurde mehrfach gerufen. — Anfang April bescherte uns unsere Oper als erste Etappe der in Aussicht stehenden Neuzinszenierung des ganzen „Ring“ diejenige des „Rheingold“. Wundervolle Bühnenbilder, vollendet gelungene Vortäuschungen der Wirklichkeit sind allen drei Dekorationen eigen, in denen sich reichster Kunstsinn mit einer den Ideen Wagners möglichst getreu folgenden Anpassung vereint. Nur die „Walhall“ des zweiten bzw. vierten Bildes ist zu wenig architektonisch betont.

L. Wuthmann

LEIPZIG: Mit Cornelius' „Barbier von Bagdad“, Goetz' „Zähmung der Widerspenstigen“ teilt auch Berlioz' einzige komische Oper „Beatrice und Benedikt“ (nach Shakespeare's „Viel Lärm um nichts“) das Geschick, als vielgepriesene, doch trotz Liszt und Mottl desto seltener aufgeführte musikalische Komödie dem kleinen Kreise musikalischer Feinschmecker vorbehalten zu sein. Das große Publikum dagegen wird vielleicht die Erkenntnis als erstaunlichste mit nach Hause nehmen, wie falsch es ist, Berlioz auch als Bühnenkomponisten mit der älteren Etikette eines Meisters akustischer Massenwirkungen und Hexensabbate zu versehen. Vielmehr ist die Partitur dieses entzückenden feinkomischen Werkes von fast Mozartischer Durchsichtigkeit, Grazie und Lebendigkeit, die spröde Berliozsche Melodik in dem unsäglich schönen und mit zarten impressionistischen Farben gemalten Duett-Notturmo und in den Arien (z. B. Beatrices „Gott, darf ich es glauben“) zu wunderbarer Wärme gesteigert, wird auch

noch hier und da (z. B. in Heros Arie „Ich soll ihn sehn“) noch nicht immer auf die Koloraturkonvention jener sechziger Jahre ganz Verzicht geleistet. Das Feinste aber ist doch wohl der elegische Schleier im Molldur der kräftigen pastoralen Sicilienne, in der alttümlichen Bläserfeierlichkeit des Trinklieds. Alles Züge, die den lustigen Krieg der beiden Ehescheuen aus der Perspektive des alternden, doch immer noch der Liebe ersehenden Meisters in eine höhere und ergreifende Sphäre rücken. Der maître grotesque lebt allein noch in der plärrenden Kantatenfuge, einem unwiderstehlichen Stück musikalischer Schulmeisterparodie. Alles übrige ist in jene, wundersam und leicht aus Wirklichkeit und Unwirklichkeit gewobene Märchenwelt Shakespeare'scher Komödien untergetaucht. Die der Leipziger Aufführung zugrunde gelegte neue Bearbeitung von Josef Stransky und Wilhelm Kleefeld (im Rahmen ihrer verdienstvollen Sammlung „Opern-Renaissance“) wagt es zwar, die Perle des Ganzen, das Notturmo, an den Anfang statt an den Schluß des ersten Aufzuges zu setzen und damit große Beleuchtungsschwierigkeiten heraufzubeschwören. Sie hebt aber durch geschickte Disposition, Umstellungen, Kürzungen usw. das Äußerste an dramatischer Schlagkraft aus der schon durch Berlioz um Heros und Claudios kleines „Don Juan“-Dramolett verkürzten Handlung heraus und läßt auch den von Mottl einst neu komponierten Dialog im Sinn der älteren französischen komischen Oper, manche Kürzungen abgerechnet, unversehrt. Die Leipziger Aufführung erfreut durch die sprudelnde Frische und Laune der Darstellung, die kammermusikalische Diskretion des von Otto Lohse geleiteten Orchesters und die auf eine denkbar einfache und auf wenige diskrete Farben sehr vornehm abgestimmte, märchenartige Stilisierung hinauslaufende, phantasievolle Regie Dr. Lerts. Das junge kriegerische Paar verkörpern musikalisch vortrefflich Gertrud Bartsch und Carl Schroth; feingeistigen Witz, Ironie und überlegene Schlagfertigkeit muß bei beiden freilich ein ziemlich äußerlich forciertes cholerisches Temperament ersetzen. Shakespeare'schen Liebreizes voll ist die gesanglich wie darstellerisch fein geschliffene Hero Grete Merrems und die köstliche, mehr verdeutscht und vergrößert als sächsische als sizilianische „Fliegende Blätter“-Type des Kapellmeisters Somarone (Albert Kunze). — Das glänzende theatralische Geschick ihres Textes, ihr packender und allgemein menschlich ergreifender Inhalt, wie die wenn nicht originell oder wirklich symphonisch, so doch mit strengen herben Linien und Farben glaubhaft untermalende und im Thuille-Strauß-Puccini'schen Allerweltsinn gut moderne Musik sicherten Hermann W. v. Waltershausen's dreiaktiger Musiktragödie „Oberst Chabert“ auch in Leipzig vom zweiten Akt ab den überall konstatierten sehr starken Erfolg. Dem Zeitalter des Kinos entspricht die Technik ihrer Schlag auf Schlag vorwärtsstürmenden Handlung, die der feineren seelischen Analyse so gut wie gar keinen Platz mehr läßt. Liegt auch die Ursache ihrer Erfolge durchaus im Text, so wird man doch auch ihre Musik nicht blindlings verdammen dürfen. Denn auch sie stellt, trotz ihres Mangels an Licht und Schatten wie an Originalität, die tüchtigen Ge-

brauchswert der Oper in anständiger Form unzweideutig fest. Die vom zweiten Kapellmeister (Porst) sehr lebendig und hingebungsvoll, doch bei der spröden Instrumentation vielfach immer noch zu robust geleitete Leipziger Erstaufführung war mit rühmenswertem Fleiß vorbereitet. Die sehr einfache szenische Regie führte Marion: das Bureau des ersten Advokaten von Paris war ein wenig allzu einfach, der Gartensaal des Grafen Ferraud von erlesenem Empiregeschmack. Im Mittelpunkt des Interesses stand durchaus Kases bedeutender, im ersten Akt aber wohl fast allzu ungebrochener und impulsiver Chabert. Jäger verkörperte den Grafen sehr sympathisch als fein kultivierten und liebenswürdigen Bonhomme von feinhumoristischem Einschlag. Mizi Marx' Rosine war musikalisch wie immer vortrefflich, darstellerisch um manche Grade zu blaß und bürgerlich. Klinghammers trockner Advokat Derville erfreute überwiegend, Hervellings Godeschal ausschließlich darstellerisch. Der anwesende Komponist wurde vielfach gerufen.

Walter Niemann

MONTE CARLO (April 1913): Die diesjährige Saison bot besonderes Interesse, weil eine Oper auf dem Spielplan stand, deren Komponist kein geringerer als Gabriel Fauré, der Direktor des Pariser Konservatoriums, war. Die Kammermusikwerke und Lieder des französischen Schumann und Hugo Wolf, wie er von vielen seiner Verehrer genannt wird, sind in allen musikalischen Kreisen bekannt und werden immer wieder gerne gehört. Diesmal war der Meister mit einem größeren Werke: „Penelope“, Oper in drei Akten, Dichtung von René Fauchois, an die Öffentlichkeit getreten, dessen großzügiger Charakter und klassische Linien den hervorragenden Musiker kennzeichnen. Die Instrumentation ist fein und meisterlich durchgeführt; besonders sind die Tanzweisen und Chöre gelungen, die der Eigenart Fauré's besser liegen, als die dramatische Deklamation. Das Buch behandelt die Rückkehr des Odysseus und die Ermordung der Freier. Daß schon im ersten Akte der als Bettler erscheinende Odysseus von der Amme bei einer Fußwaschung erkannt wird, nimmt der dramatischen Steigerung ihren besten Trumpf und läßt das Interesse ermatten, da man das Ende zu früh voraussieht. Herr Rousselière (Odysseus) war herrlich bei Stimme, was man von Frau Bréval (Penelope) leider nicht behaupten kann. Vorzüglich war Herr Bourlon (Eumäus). Das Werk, das in Paris die Große Oper und die Komische Oper abgelehnt haben, wird auf der Bühne des neuen Théâtre des Champs-Élysées im Laufe dieses Monats erscheinen. — Die zweite Novität war „Venedig“, Oper in drei Akten und vier Bildern, Text und Musik von Raoul Gunsbourg. Wir sind an die Überraschungen gewöhnt, die uns der Direktor der Oper von Monte Carlo alljährlich bereitet; auch diesmal haben wir ein Werk kennen gelernt, das grundverschieden von den früheren Werken des Komponisten ist. Gunsbourg wollte das Thema „La donna e mobile“ variieren. Eine im Trubel des Carnavals in Venedig erblühte Liebe zwischen der Amerikanerin Nelly Hautfield und dem Attaché an der französischen Botschaft in Rom, Jean Néran,

hält in die Pariser Atmosphäre verpflanzt nicht Stand und verblaßt selbst bei der Rückkehr in die Lagunenstadt, wo das Milieu ein anderes geworden und das Reich Carnavals zu Ende ist. Nelly ist die Stärkere — sie verläßt Jean, trotzdem dessen Neigung nicht erloschen ist. Die leichtflüssige, oft prickelnde Musik, die der Komponist zu diesem Vorwurfe geschrieben hat, ist melodiös und temperamentvoll. Die Tanzweisen des zweiten Aktes mußten fast sämtlich wiederholt werden, wozu auch die herrliche Besetzung mit Marie Kusnetzowa (Nelly), Rousselière (Jean) und Jean Pazier (Georg) einen großen Teil beitrug. Das Werk, das Léon Jehin feinsinnig instrumentiert hatte, wurde wie das Fauré'sche von dem internationalen Publikum freundlichst aufgenommen. — Der Schluß der Saison brachte noch eine neue Konstellation am Himmel der Musik. Wir lernten ein liebenswürdiges Werk kennen von einer begabten, feinfühlenden Komponistin: „Yato“, Oper in zwei Akten von Henri Cain und Louis Payen, Musik von Marguerite Labori, der Gattin des berühmten Verteidigers. Frau Labori, eine geborene Australierin, hat ihre Studien in London und Wien vollendet, wo sie mit Liszt, Bülow, Rubinstein und Planté in Beziehungen trat. Von ihren Kompositionen sind besonders hervorzuheben, eine Violinsonate in E-dur, Thema und Variationen und andere Klavierstücke, sowie eine Anzahl stimmungsvoller Lieder. Die Handlung der kurzen beiden Akte spielt in Paris im Heim des Dr. Yamato, eines chinesischen Revolutionärs. Vor zehn Jahren wollte er seinem Lande die Freiheit erringen, doch mußte er fliehen, um sein Leben zu retten. In Paris wird er Doktor der Medizin und lebt glücklich an der Seite seiner Gattin Lucile und seines kleinen Knaben. Da erscheint Yato, die Schwester Yamatos. Das Volk Chinas verlangt nach seinem unvergessenen Führer — die Stunde der Freiheit hat geschlagen. Yamato zögert; all sein Glück ist hier in seinem trauten Heim — doch was bedeutet sein Glück, wenn es sich um das Heil eines ganzen Volkes handelt. Yamato folgt dem Rufe der fanatischen Schwester —, die Ehre über alles! Die Partitur der 45 Minuten spielenden Oper läßt uns eine Komponistin voll Noblesse und musikalischen Feingefühls erkennen; das Stück ist großzügig angelegt und durchgeführt, und birgt besonders im zweiten Akte Augenblicke packender Steigerung. Die Auführung war über jedes Lob erhaben. Alice Raveau (Yato), Julia Guizandon-Cain (Lucile) und Martinelli (Yamato) boten ein herrliches Ensemble. Die Dekorationen der drei Opern — von Visconti's Meisterhand — boten prächtige Bühnenbilder und wußten die jeweilige Stimmung ausgezeichnet zu treffen. Der unermüdliche Kapellmeister Léon Jehin leitete die drei Neuheiten mit sicherer Hand in den Hafen des Erfolges.

Max Rikoff

MÜNCHEN: Die Neueinstudierung von Thomas' Oper „Mignon“, in Berlin bekanntlich das Lieblingsrepertoirestück des Grafen Hülsen, in München seit sechs Jahren nicht mehr gegeben, wirkte gleich einer Premiere und erzielte unter Rosenheks temperamentvoller Leitung und in Werks feinsinniger Regie einen

großen Erfolg. Es ist und bleibt auffällig, wie sich sogar bereits hier, in der Hochburg der Wagner- und Strauß-Begeisterung, ein merkliches Abflauen der Anteilnahme des Publikums an den auf vorwiegend orchestrale Wirkung gestellten Opern bemerkbar macht und man immer mehr zu dem mehr romanischen Ideal des schönen Gesangs zurückkehrt. Unter diesen Umständen war es kein Wunder, daß die weit-aus hervorragendste Vertreterin des Belcanto in München, Frau Bosetti, als Philine wiederum neben dem ausgezeichneten Tenor Otto Wolf Triumphe feierte, deren Berechtigung jeder echte Musiker einsehen muß. Eine junge Anfängerin, Frl. Dahmen, die in der Titelrolle zum allerersten Male die weltbedeutenden Bretter betrat, ersang sich einen so starken Erfolg, daß man ihrer weiteren Bühnenlaufbahn — sie wird hier engagiert werden — mit großem Interesse entgegensehen kann. Es war überhaupt ein Glanzabend der Münchener Oper. — Was man dagegen in der Neueinstudierung von „Cosi fan tutte“ in dem entzückend stilvollen Residenztheater, in dem bekanntlich Mozart selbst noch dirigierte, hören konnte, das sei — mit Ausnahme der vollendeten Despina der Frau Bosetti — lieber mit dem Mantel der Nächstenliebe bedeckt. In den Seccorezitativen modulierten die meisten Sänger prinzipiell nach anderen Tonarten, als sie der eigensinnige Mozart sich in den Kopf gesetzt hatte. „Justament nôt“ dachten wohl die Herrschaften auf gut bayerisch und schlossen ihre Phrase beispielsweise in F-dur, wenn Mozart darauf die D-dur Kadenz folgen läßt. Oder sollte hier eine „zeitgemäße“ Verbesserung des nach neuesten Anschauungen bereits antiquierten Salzburger Meisters vorliegen? Quod licet bovi, non licet Jovi, könnte man in Umkehrung des bekannten Sprichwortes sagen.

Dr. Edgar Istel

POSEN: Das Repertoire war nicht sehr reichhaltig. „Cavalleria“, „Bohème“, „Rigoletto“, „Maskenball“ aus altem Bestande, als örtliche Novitäten „Der Schmuck der Madonna“, „Stella maris“, „Der Kuhreigen“ und Humperdincks „Königskinder“, die noch am meisten fesselten. Den Wagner-Tag beging man verspätet mit „Lohengrin“, wobei Frau Hafgren-Waag, Kirchhoff und Bischoff von der Berliner Hofoper gastierten.

August Huch

RIGA: Der „Ring“-Aufführung ist nunmehr auch der „Tristan“ gefolgt. In den Hauptpartien waren mit Erfolg und gutem Gelingen die Damen Hösl (Isolde), Ulrich (Brangäne), sowie die Herren Neubauer (Tristan), Mergelkamp (Kurwenal) und Dr. Jung (König Marke) beschäftigt. Das Orchester gab unter der zuverlässigen Führung des Kapellmeisters Pitteroff eine vorzügliche Darbietung. Auch die Regie des Herrn von Maixdorff verriet Sorgfalt; etliche Schnitzer, d. h. dem Drama zuwiderlaufende szenische Anordnungen müssen allerdings noch abgestellt werden. — Großen Erfolg hatte der an die Stätte seines früheren Wirkens als Gast auf einige Abende wiederkehrende Tenorist Hermann Jadowker. Gelegentlich seines fünfmaligen Auftretens erfreute er durch schön kultivierte Stimmmittel von außergewöhnlich klanglichem Reiz, sowie durch ein warmblütiges musikalisches Empfinden. Als Darsteller

stand er noch nicht immer auf der Höhe der Aufgabe. In die orchestrale Führung teilten sich die Herren Pitteroff und Wetzler. Letzterer tritt Ende der Saison aus dem Verbande des Stadttheaters. Herr Wetzler hat sich oft als tüchtig gebildeter Musiker bewährt; leider fehlen ihm als Dirigent notwendige Vorbedingungen: vor allem Zuverlässigkeit und Geistesgegenwart; wir haben von ihm jahrelang kaum eine Oper ohne Unglücksfälle und bedenkliche Schwankungen gehört.

Carl Waack

ROSTOCK: Der 13. Februar wurde mit einer festlichen Aufführung der „Meistersinger“ gefeiert, wobei besonders Paul Stieglers Hans Sachs Anerkennung fand. In den folgenden Aufführungen des Werkes sang Leo de Leeuwe vom Stadttheater Essen einen vorzüglichen David. Die „Tannhäuser“-Aufführungen brachten ein Gastspiel von Paula Ucko als Venus; Herr Eichholz (Tannhäuser) vom Stettiner Stadttheater wurde als Heldentenor für die nächste Spielzeit verpflichtet. In einer „Lohengrin“-Vorstellung verabschiedeten sich die Damen Stieber (Elsa), Seltmann (Ortrud) und die Herren Schindling (Lohengrin), Dannenberg (König Heinrich) und Helgar (Heerrufer) nach mehrjähriger erfolgreicher Tätigkeit vom Rostocker Publikum. Als Brunnhilde in der „Walküre“ gastierte Marie Schrötter, deren Spiel und Vortrag durch verständnisvolle Auffassung sich auszeichneten. Außer den Wagner-Aufführungen verdient nur noch eine Vorstellung von „Samson und Dalila“ (Frl. Mickler und Herr Schindling) hervorgehoben zu werden. Marie Goetze sang bei einer Wiederholung des Werkes die Dalila mit großem künstlerischen Erfolg. Sonst bewegte sich der Spielplan nur im seichten Fahrwasser der heutigen Operette oder in der Aufnahme von Opern wie Neßlers „Rattenfänger“, der sich wirklich völlig überlebt hat und nach allgemeinem Urteil zu dem toten Bestand des Opernrepertoires gehört. Nur ein einziges Mal erschien Kienzls „Kuhreigen“, der merkwürdigerweise hier keinen Anklang gefunden hat, obwohl er die Vorzüge einer leicht faßlichen und doch ernsten und gediegenen Oper für sich beanspruchen darf.

Prof. Dr. Wolfgang Golther

STETTIN: Unter der Direktion Illing nimmt unsere Oper eine ruhige und gleichmäßige Fortentwicklung. Selbst die Neuheiten erscheinen jetzt weniger spärlich als früher. Außer den schon im Februarbericht genannten folgten neuerdings noch Waltershausens „Oberst Chabert“, in dessen „deutschem Verismus“ immerhin eine eigene Note steckt, und Kaisers „Stella maris“, um dessen Eigenwert es allerdings weit schwächer bestellt ist. Beide Werke erwiesen in je einer Reihe von Aufführungen ihre Bühnertüchtigkeit, waren aber bald über den als Spielzeitschluß schon traditionell gewordenen Wagner-Festspielen vergessen. Eine köstliche „Meistersinger“-Aufführung mit einem idealen Sachs (Hans Bischoff) und einem sympathischen Evchen (Marie Ebner) wirkte als wahres Labsal. Die Chöre durfte man freilich nicht auf die Goldwaage legen; aber am Orchester, an dessen Spitze der temperamentvolle neue Kapellmeister Dr. Jalowetz wirkt, konnte man rechte Freude haben.

Ulrich-Hildebrandt

ZÜRICH: Das hiesige Stadttheater brachte, außerhalb von Bayreuth, die erste öffentliche Aufführung des „Parsifal“ in Europa. Es muß gesagt werden, daß sie eine Enttäuschung bot. Denn das Endresultat des mehr als fünfstündigen Theatersitzens war Müdigkeit, und die musikalische Monotonie vermochte auch nicht viel mehr als eine „feierliche Langweile“ hervorzurufen. Dabei soll ausdrücklich betont werden, daß das nicht etwa an der Ausführung lag; diese war vielmehr aufs sorgfältigste und mit wahrhafter Pietät von Direktor Reucker, Kapellmeister Kempter und Regisseur Rogorsch vorbereitet worden. Auch das Orchester und die Sänger konnten im allgemeinen befriedigen, wenn sich auch nur Frl. Krüger als „Kundry“ eigentlich auszeichnete. Die Dekorationen verdienen uneingeschränktes Lob und auf ihre Rechnung stellt sich unzweifelhaft der Hauptteil des Erfolges. Allgemein gefielen die Chöre im Gralstempel (1. Akt) und die Szene des Zaubergartens (2. Akt). Man wird wohl bald zur Überzeugung kommen, daß „Parsifal“ am besten in Bayreuth geblieben wäre, wo man schon mit feierlich geschwellter Brust den Boden betritt und deshalb auch nichts anderes als feierliche Stimmung einatmen kann.

Dr. Berthold Fenigstein

KONZERT

BERLIN: Rud Immanuel Langgaard, ein junger dänischer Komponist, von dem man in seiner Heimatstadt Kopenhagen bereits mehrere größere Werke aufgeführt hat und auf den man dort weitgehende Hoffnungen setzt, gab mit dem verstärkten Philharmonischen Orchester ein Konzert, in dem drei neue umfangreiche Tondichtungen von ihm ihre Uraufführung erlebten. Er selbst spielte zu Anfang ein Präludio pathetico auf der Orgel, dann dirigierte Max Fiedler ein Tonbild „Sphinx“ und eine Symphonie (h), beide Werke für großes Orchester. Ein unleugbares Talent. Nicht daß er mit neuen Orchester-effekten, mit kühnen, zunächst verblüffenden Harmoniefolgen Aufsehen erregt hätte; Orchesterbehandlung und Periodenbau bewegen sich mehr in der Weise Meister Wagners. Die musikalische Erfindung fließt ihm leicht, nirgends stockt die Entwicklung der Themen, aus denen alles natürlich aufkeimt und üppig in die Breite und Höhe emporwächst. Am besten gelungen, am reifsten schien mir die Symphonie; die Überschriften der fünf einzelnen Sätze: „Meeresbrausen und Sonnenblicke“, „Blumen der Berge“, „Sagenraunen“, „Bergan“, „Lebensmut“ erleichterten dem Hörer das Verstehen des Ideenganges. Etwas weitschweifig gibt sich der junge Tonsetzer noch, selbst wenn die Themen wie in dem Orgelstück weniger charakteristisch sind. Die „Sphinx“ bietet keine schweren Rätselfragen dar, wirkt leicht verständlich in ihrem Aufbau, erfreut aber durch die Natürlichkeit, den Schwung der Phantasie, den Wohlklang des Orchestersatzes, in dem die Themen zu glänzender Klangwirkung gesteigert werden. Im Grundzuge ist die Musik echt deutschen Charakters, sie hält sich frei von den skandinavischen Melismen, wie sie sich häufig bei Grieg z. B. vorfinden. Komponist und Dirigent, der die Orchesterwerke

prächtig zur Geltung brachte, teilten sich in die Beifallsbezeugungen der Hörer.

E. E. Taubert

Schon wieder hat die Leitung der Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde gewechselt: an Stelle von Fritz Steinbach ist der hier schon als Dirigent vorteilhaft bekannte Prof. Ernst Wendel aus Bremen getreten. Das Programm des 4. und letzten Konzerts wies leider kein Werk eines Zeitgenossen auf, sondern nur allbekannte Meisterwerke: Beethovens „Eroica“, deren Zeitmaße offenbar mit Absicht recht gemäßigt genommen wurden, Schumanns Klavierkonzert, das herrlich von Artur Schnabel vorgetragen wurde, und das „Meistersinger“-Vorspiel. — Einen großen Genuß gewährte das Konzert der unter der Leitung von Elisabeth Kuyper stehenden, Sängerrinnen-Vereinigung des Deutschen Lyzeum-Klubs. Chöre von Enna, Averkamp, d'Indy (Sur la Mer, Sopransolo Marie Roeder) und Julius Röntgen, sowie von E. Kuyper trefflich bearbeitete internationale Volkslieder wurden sehr fein ausgeführt und von Erna Klein trefflich am Klavier begleitet. Oskar Schubert und Kurt Börner trugen die erste Sonate für Klarinette und Klavier von Brahms vor; endlich brachte Elisabeth Kuyper, deren rassiges, temperamentvolles und hochmusikalisches Klavierspiel leider höchst selten an die Öffentlichkeit tritt, mit Emil Telmányi und Max Baldner ihr noch ungedrucktes Trio in D unter sehr starkem Beifall zur Uraufführung. Dieses Werk, das aus vier kurzen, formvollendeten Sätzen besteht, knüpft deutlich an Schumanns und Brahms' Kammermusik an, trägt dem modernen Empfinden Rechnung und muß durch die ungesuchte Frische und den Wohlklang seiner Melodik jedermann gefallen. Besonders besticht der kraftvolle, energische und leidenschaftliche erste Satz durch seine glückliche Erfindung. Apart durch seine Klangwirkungen ist das Scherzo. Ohne sich in Gefühlsüberschwang und Weichlichkeit zu verlieren, interessiert der langsame Satz durch seine Warmblütigkeit. Ein sehr schwungvolles, großzügiges Finale bildet einen vortrefflichen Abschluß des Werkes. — Aufsehen erregte ein kaum 14-jähriger Geiger Boris Kroyt, der mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte, durch seinen keineswegs angelernten, vielmehr auf selbständigem Empfinden beruhenden Vortrag, seine elegante, ja blendende Technik und seinen schönen, weichen Ton. Er gehört zu den talentvollsten Geigern, die mir je vorgekommen sind. — Unter seinem Chormeister Ernst B. Mitalacher ist der Berliner Liederkranz nicht bloß an Mitgliederanzahl (240), sondern auch an Leistungsfähigkeit gewachsen; selbst so schwierige Chöre wie den Eingang von Wagners „Liebesmahl“ oder Hugo Kauns „Sternennacht“ bewältigt er durchaus künstlerisch. Fritz Volbachs „Am Siegfriedbrunnen“ kennen zu lernen, war lohnend. Besonders mit Hingebung wurden Max Bruchs „Frithjof-Szenen“ gesungen. Elisabeth Ohlhoff, die nicht mitgeprobt hatte, und Kammersänger Strathmann aus Weimar vertraten die Soli trefflichst. Das Philharmonische Orchester wirkte mit. Wilhelm Altmann

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

In Hermann Henze, der mit den Philharmonikern konzertierte, lernte man einen Musiker kennen, der allem Anschein nach das Zeug besitzt, als Dirigent etwas zu leisten. Sein Debüt hinterließ einen im großen und ganzen günstigen Eindruck. Er weiß klar anzuordnen, übersichtlich zu gliedern, versteht zu schattieren und wirksame Steigerungen aufzubauen, und wenn man ihm auch manchmal etwas mehr Temperament wünschen möchte, so berührt andererseits seine ungekünstelte, sich von allen Übertreibungen fernhaltende Art überaus sympathisch. Sein Anfängertum verrät sich in einer öfters zu beobachtenden allzugroßen Abhängigkeit von der Partitur, ein Fehler, der mit der Zeit schon verschwinden wird. Außer der Wagnerschen Faust-Ouvertüre und Bruckners Romantischer, die dem jungen Dirigenten überraschend gut gelang, enthielt das Programm die symphonische Dichtung „Es waren zwei Königskinder“ von Fritz Volbach, eine durch Frische des Empfindens, Natürlichkeit des Ausdrucks und geschmackvolle Bekundung eines in allem Technischen reifen Könnens lebhaft ansprechende Arbeit. Berechtigten starken Beifall erntete, stimmlich gut disponiert, Hermine d'Albert mit dem temperamentvollen Vortrag dreier Orchesterlieder von Hausegger, Weingartner und Strauß. Aber ich kann mir nicht helfen — die „Verführung“ (Strauß) gehört von einem Mann gesungen. Das fordert, von der aktiv-leidenschaftlichen Musik ganz abgesehen, klar und unzweideutig schon der Text: „... d'rum gib, o Schöne, mir deine Hand...“ Eine Frauenstimme wirkt bei dieser Stelle ebenso illusionsstörend, wie wenn ein Bassist auf Schumanns Noten emphatisch versichert: „Nur die da säugt, nur die da liebt das Kind, dem sie die Nahrung gibt...“

Willy Renz

Agnes Rozgonyi (Violine) ist ungewöhnlich begabt; bei der Jugend der Geigerin muß man vor allem über die Sicherheit und die Kraft des Tones staunen. Nur ist ihr Temperament zu wenig innerlich, selbst ihr bewegteres, vollblütigeres Spiel läßt kalt. In kleineren Stücken gibt sie vorläufig ihr Bestes. — Annie Ritter sang, wenn auch nicht ohne Anstrengung, doch mit guter Fertigkeit eine größere Anzahl bekannter Gesänge. Doch sollte sie „An eine Aeolsharfe“ und ähnliche Lieder, die nur durch eine geistig reife Darstellung wirken, weniger singen als frische Kompositionen, wie z. B. „Der Schmied“. — Helma Cheesman war leider so indisponiert, daß ein rundes Urteil ein Unrecht wäre. Doch konnte man eine zarte, geschulte Stimme und Sinn für gute Kunst feststellen. Vier flüssige elegante Lieder von Hubert Pataky, die der Komponist am Transponierflügel begleitete, seien nicht vergessen. Lob verdient auch der sehr musikalische Begleiter Carl Bernthaler. Es wirkte mit Artur Conradi, ein Geiger, der bei schöner Anlage vortrefflich gearbeitet hat, der aber so robust spielt, daß man nur selten ans vorgetragene Werk denkt. — Hedwig Schulz-Strelitz' Stimme ist von angenehmer, oft lieblicher Tragkraft, nur darf sie sich keine größeren Aufgaben zutrauen, die ihre etwas angestrenzte Höhe in Anspruch nehmen und tiefere Versenkung erfordern.

Arno Nadel

Ein beachtenswertes Klaviertalent ist Benno Moiseiwitsch. Seine nie versagende Technik und seine hochentwickelte Anschlagskunst imponieren in gleicher Weise. Bei seiner Jugend darf man wohl die Hoffnung aussprechen, sein Spiel möge sich auch noch mehr verinnerlichen. — Anni von Ledebur (Sopran) kann trotz ihrer hübschen Stimme noch nicht auf volle Anerkennung rechnen. Die Atemtechnik ist noch nicht ganz in Ordnung, und es finden sich manche flach klingende und leider auch unreine Töne. Ein sehr ernstes Streben soll aber der Sängerin nicht abgesprochen werden. — Die Altistin Maria Scholle konzertierte gemeinsam mit dem Bassisten Emil Liepe. Ihr schönes, ausgiebiges Organ ist bis auf die etwas spitz klingende Höhe gut gebildet. Als Vortragskünstlerin ist sie ebenso bemerkenswert wie ihr Partner, der seine reife Gesangkunst in Balladen von Loewe und H. Hermann zeigen konnte. — Auch als tüchtigen Komponisten lernte man Emil Liepe in einem Sonntagskonzert des Blüthner-Orchesters kennen, in dem Bruno Weyersberg eine c-moll Symphonie op. 28 von ihm sehr schwungvoll zu Gehör brachte. Das Werk wandelt in klassischen Bahnen, baut sich auf prägnanten Themen auf und ist geschickt instrumentiert. Auch eine interessante Suite von Karl Kämpf: „Aus baltischen Landen“ hatte großen Beifall.

Emil Thilo

Ellen Andersson ist eine nicht unbegabte Pianistin. Mit ihrem gepflegten Anschlag weiß sie manche farbige Wirkung zu erzielen. Aber das Technische an ihrem Spiel ist oft nicht sauber, und namentlich der Rhythmus wird von ihr sehr nachlässig behandelt. Ihr Programm wich von der Schablone ab. Außer sechs Klavierstücken von verschwommenem, aber zum Teil reizvollem Charakter „I Somras“ (Nordischer Sommer) von Wilhelm Peterson-Berger, interessierte besonders eine Novität „Thema und Variationen“ op. 25 von Walter Niemann. Das ist ein musikalisch ernstes, bedeutendes Werk. Der Untertitel nennt es „angeregt durch Camões Lusiaden“; eine Bezeichnung, deren tieferer Sinn mir beim einmaligen Hören leider nicht aufgegangen ist. Ich fand die Komposition beeinflusst von Brahms (Händel-Variationen). Sie vertritt einen gemäßigt modernen Standpunkt, verarbeitet nordisches Kolorit und hat als Variationswerk den Vorzug, nicht zu lang zu sein und die einzelnen Variationen immer in — wenn auch losen — Beziehungen zum Thema zu halten.

Walter Dahms

Mit einem interessanten Programm wartete Iduna Choinanus in ihrem 3. Liederabend auf. Außer einer Anzahl seltener gehörter Lieder von Max Reger, unter denen das machtvoll gesteigerte Lied „Ein Drängen“ aus op. 97 besonders zu erwähnen ist, führte sie eine ganze Reihe Ansorgescher Lieder vor und erwarb sich damit das Verdienst, für diesen von der Sängerschar noch viel zu wenig beachteten und gewürdigten Tonsetzer in erfolgreicher Weise einzutreten. Stimmlich stand sie an dem Abend leider nicht auf gewünschter Höhe; das früher so herrlich weiche, seelenvoll gefärbte Organ klang, wohl infolge von Indisposition, oft spitz und matt; immerhin wußte sie durch die In-

telligenz ihres Vortrags vieles auszugleichen und stimmungsvolle Wirkungen zu erzielen — Edgar Reinholds kleiner, aber nicht unsympathischer Tenor besitzt die Vorzüge einer deutlichen Aussprache, wogegen ihm tonbildnerisch noch vieles zu erlernen übrig bleibt. Für pointierte Vortragsweise, wie sie in Wolfs „Tambour“ und Beethovens „Kuß“ vonnöten ist, eignet sich seine Sangesweise recht gut, und so erzielte er hier auch seine besten Wirkungen, während in Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte“ oder in Cornelius' „Komm wir wandeln zusammen“ die stimmliche Unausgeglichenheit und die vielen gaumig-flachen Töne doch noch sehr an die Schulstube und die Notwendigkeit ihres Zwangs gemahnten. — Eugenia-Marguerite Hack besitzt weder Stimme, noch gesangliche Erziehung, weder Vortrag noch Aussprache, die ihr Auftreten in einem Berliner Konzertsaal rechtfertigen könnten. Durch die unbeholfene, nahezu seltsame Art, sich auf dem Podium zu gerieren, erregte sie ebenso wie durch ihre ganz merkwürdige Mimik und ihre groteske Aussprache mehrfach unfreiwillige Heiterkeit; der ganze Erfolg war derartig, daß man vor weiterer Betätigung in der Öffentlichkeit dringend abraten muß. Emil Liepe

An ihrem 3. (letzten) Beethoven-Abend spielten Ernst von Dohnányi und Henri Marteau die Sonaten op. 12/3, op. 24 und op. 47. Der Abend bot wiederum musikalische Genüsse in reichlicher Fülle. Daß man das gemeinsame Musizieren der beiden Künstler nicht in allem „ideal“ nennen kann, liegt offenbar an dem Geiger, der (bei aller technischer Vollendung) mit seiner allzu akademischen Art der Beethoven-Interpretation wenig mehr als erfreuen kann. Von einem Miterleben, wie das bei seinem Partner der Fall ist, kann kaum die Rede sein. — Franz Xaver Mühlbauer ist ein Pianist, der trotz redlichen Bemühens vorläufig nur insoweit interessieren konnte, als es genügte zu konstatieren, daß er auf dem richtigen Wege ist. Dies ist keineswegs zu unterschätzen, denn manchem Pianistenkollegen mit mehr Technik, mit klarerem Spiel (zwei Mängel, die sich Mühlbauer ganz besonders ad notam nehmen möge) fehlt jene innerliche Beteiligung, jene lautere Absicht, dem Kunstwerk zu dienen, über die Mühlbauer glücklicherweise verfügt. Sollte er sich dieses künstlerische Besitztum bewahren und jenes (die rein technische Vollendung, die ebenso notwendig ist) dazu erwerben, dann kann aus ihm wohl etwas werden. — Joan Manén spielte außer vier Sätzen der „Symphonie Espagnole“ von Lalo nur noch musikalisches Kleinzeug, das zwar an und für sich recht nett ist, auf die Dauer aber den musikalischen Hörer wohl nicht restlos zu befriedigen vermag. Die Folgeerscheinungen sind denen nach überreichlichem Zuckergenuß nicht ganz unähnlich. Wo zu diesen Kaffeehauszauber im Konzertsaal? Um so erfreulicher, daß ich über Manén's Partner, Felix Dyck, Besseres zu sagen habe. Die Begleitungen führte er sämtlich sehr akkurat und fein (oftmals zu fein) aus, so daß man seine Freude daran hatte. Als Solist zeigte er sich mit Brahms' „Variationen und Fuge über ein Thema von Händel“, op. 24, auf der Höhe pianistischer Leistungsfähigkeit. Sein musika-

lisches Gestaltungsvermögen, seine manuellen Fertigkeiten und seine Nuancierungskunst sind bereits ansehnlich gesteigert, und wenn er so fort fährt, sich zu entwickeln, ist es ein günstiges Prognostikon für seine künstlerische Reife. Nur möge er sich vor einem willkürlichen „Rubato“ hüten. — „Zum Gedächtnis an Loewes Todestag, 20. April 1869“ veranstaltete Hermann Gura einen populären Loewe-Abend. Da der Sänger stimmlich durch eine starke Indisposition sehr behindert wurde, läßt sich über die gesangstechnische, bzw. stimmqualitative Seite des Konzertes weiter nichts berichten. Um so erfreulicher, daß Gura's Vortragstalent die dargebotenen Balladen und Gesänge in angenehmer Weise zu kredenzen wußte.

Carl Robert Blum

Der letzte Kammermusik-Abend des Heß-Quartetts bot leider keinen ungetrübten Genuß. Beethovens Streichquartett op. 131 wurde so robust, so nüchtern und äußerlich gespielt, wie es gerade dieses Werk ganz und gar nicht verträgt. Hier wie bei zwei anderen Beethoven-Quartetten (op. 18 No. 3 und op. 95) gelang auch technisch nicht immer alles nach Wunsch. Hans Bassermann, der in letzter Stunde für den erkrankten Professor Gustav Exner eingesprungen war, verdient das in einem solchen Falle höchste Lob: er fiel in keiner Weise auf, sondern verriet eine staunenswerte Anpassungsfähigkeit. Dagegen machte sich Adolf Müller durch unsaubere Intonation und unrhythmischen Spiel wiederholt unliebsam bemerkbar. — Sehr anregend verlief der letzte Kammermusik-Abend des Wiener Fitzner-Quartetts. Man hatte sich diesmal entschlossen, eine kleine Novität vorzuführen, eine Sizilianische Serenade für Streichquartett von Jan Brandts-Buys. Das (an und für sich belanglose) Werkchen ist entzückend graziös gemacht und bietet in der Rhythmik wie in der Harmonisierung allerhand Pikanterien. Eine sonnig-heitere Stimmung liegt über dem Ganzen; doch fehlt auch die leise, träumerische Schwermut nicht, die man unter den Sizilianern weit mehr als unter den Neapolitanern findet. Die Wiedergabe war hier ebenso vortrefflich wie bei dem Brahms'schen Klavierquartett in c-moll, dessen Klavierpart Ernst von Dohnányi meisterlich durchführte. — Ein Kompositionsabend von Alfred Richter interessierte durch die Persönlichkeit des Konzertgebers, der ein Sohn des bekannten Theoretikers E. F. Richter ist und durch seine pädagogischen Schriften allgemeine Beachtung gefunden hat. Was der bereits 67jährige Tonsetzer in seinen bisher Manuskript gebliebenen Kompositionen bietet, ist Musik von vorgestern. Über die zwar korrekten, aber empfindungsarmen Klaviersachen kann man schweigen. Besser gelungen ist eine Reihe von Liedern und Balladen, die Arthur van Eweyk eindringlich vortrug, ohne sich überall streng an den Text zu halten. Sie sind äußerlich nicht unwirksam und zeigen zwar wenig Originalität, aber doch immerhin eine gewisse Frische, so daß man ihnen mit Rücksicht auf die gediegene Faktur weitere Verbreitung wünschen kann. Richard H. Stein

BRAUNSCHWEIG: Die Konzerte verklingen allmählich. Die der Hofkapelle unter Richard Hagel bevorzugen die neueste Rich-

tung. Ein Richard-Strauß-Abend mit Telemaque Lambrino (Burleske für Klavier und Orchester) und Gertrud Diedel-Laas (Gesang) hatte großen Erfolg. Die „Sinfonia domestica“ war für Braunschweig neu, „Till Eulenspiegel“ ist schon aus lokalpatriotischen Gründen beliebt. „Trois Nocturnes“ für Orchester von Debussy wurden trotz vorzüglicher Wiedergabe abgelehnt, die Ouvertüre zu einem Shakespeare'schen Lustspiel von Scheinflug fand dagegen freudigen Beifall. Die Schwestern Harrison feierten in dem Doppelkonzerte von Brahms und Solovorträgen große Triumphe. Beethovens „Missa solemnis“ schloß die Reihe in unübertrefflicher Weise. — Der Verein für Kammermusik wie die Trio-Vereinigung empfahlen sich durch ihre letzten Konzerte für die ersten im nächsten Herbst. — Der Chorgesangverein führte unter Max Clarus Bachs Matthäus-Passion auf, erzielte des ungünstigen Raumes, des ungenügenden Orchesters und der schwachen Altistin wegen aber nur geringen künstlerischen Erfolg. — Im Passionskonzert des Schrader'schen a cappella-Chors unter Fr. Wilms im Dom führte sich A. Graeve sehr günstig ein. — Die großen Männergesangsvereine gestalteten ihre Konzerte vielfach zu patriotischen Gedenkfeiern.

Ernst Stier

DRESDEN: Die Volkssingakademie, die unter der Leitung von Johannes Reichert seit Jahren mit ihren höheren Zwecken zu erstaunlichster Leistungsfähigkeit emporgewachsen ist, legte von dieser ein wahrhaft glänzendes Zeugnis ab durch eine Aufführung der Beethoven'schen „Missa solemnis“. Was der hochbegabte Dirigent mit seinem etwa 500 Köpfe starken und aus Angehörigen der arbeitenden Klassen bestehenden Chor mit dieser Kunsttat geleistet hat, verdient uneingeschränkte Hochachtung. — Der Dresdner Bach-Verein, der unter Otto Richters künstlerischer Führung einen neuen Aufschwung zu verzeichnen hat, bot in einem Kammerkonzert eine Reihe von selten gespielten Kompositionen unter Mitwirkung von Helga Petri, Wera v. Zedtwitz, Richard Buchmayer, Gertrud Matthäes, Philipp Wunderlich und Artur Opitz. — Ein neuer Faktor ist in das musikalische Leben unserer Stadt mit dem „Dresdner Orchesterverein“ eingetreten, der sich unter der energischen und temperamentvollen Leitung von Oskar Hieke rasch Ansehen und Zulauf erworben hat. Das Orchester besteht größtenteils aus ehemaligen Militärmusikern, die jetzt im Zivildienst Beamtenstellungen innehaben und mit Lust und Liebe beträchtliche technische Fähigkeiten verbinden. Die bereits 75 Musiker starke Kapelle zeigte in ihrem letzten Konzert, daß sie nicht nur Haydn vortrefflich spielen, sondern sich sogar schon an Schuberts Unvollendete Symphonie und an Wagners Ouvertüre zu „Rienzi“ heranwagen kann. Eine jetzt noch zu bemerkende Hypertrophie des Orchesterklangs wird sicherlich durch eifriges Studium des Pianissimospiels und der feineren Nuancierungen beseitigt werden. — Von Soloabenden sind solche der Pianistinnen Maria Cervantes und Florence Trumbull zu nennen; erstere wies gegen früher außerordentliche Fortschritte in Technik und

Vortrag auf, in letzterer lernte man ein großes, echtes Klaviertalent kennen, das zur Lösung der höchsten Aufgaben befähigt zu sein scheint.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Das Rebner-Quartett hat sein letztes Konzert gegeben. Es gehört zu den traurigsten Kapiteln des Frankfurter Musiklebens, daß dieses erstklassige Ensemble sich auflösen mußte wegen der passiven Resistenz der maßgebenden Kreise. In jeder anderen Stadt hätte man versucht, ein solch vortreffliches und auswärts überall geschätztes Ensemble zu halten; hier aber haben gewisse Kreise die Macht, ein derartiges Quartett indirekt zur Auflösung zu zwingen. Ein eigentlicher Nachruf für die außerordentliche Arbeitsleistung der Herren Rebner, Davisson, Natterer und Hegar erübrigt sich: die Spuren dieser subtilen Ensemblekunst finden sich fast in allen Spalten. Ob es Adolf Rebner je wieder gelingen wird, mit einem etwaigen neuen Ensemble diesen Grad feinsten klanglicher und geistiger Durchfeilung zu erreichen, wird die Zukunft lehren. — Der Dessoff'sche Frauenchor ist nun im zehnten Jahr seines Bestehens zu einem richtigen Verein geworden. In dem letzten, übrigens ausverkauften Konzert konnte man besonders bei der Uraufführung der Chorsuite a cappella „Nippon“ op. 5 von Erwin Lendvai Leistungen hören, für die Worte wie ausgezeichnete Schulung, gute Chordisziplin nicht mehr ausreichen. Derartige Feinheiten in der gesanglichen Schulung, der plastischen Modellierung der Silben, solche Sicherheit in den gewagtesten Intonationsschritten — das ist vollendet, man kann ruhig sagen: unnachahmlich. Die Chorsuite besteht aus Miniaturen von apartem koloristischen Reiz, die exotischen Harmonieen bringen einen seltsam anziehenden Zauber in diese musikalischen Verklärungen japanischer Poesie. Besonders sind es Naturstimmungen, in denen der beachtenswerte Komponist neuartige Klangwirkungen im mehrstimmigen Frauenchor entdeckt. Eine weitere Verbreitung dieser wertvollen Komposition dürfte nur die fast abschreckende Schwierigkeit der Intonation im Wege stehen. Um so höher ist die Leistung des Dessoff'schen Frauenchors zu bewerten. Außerdem brachte die Dirigentin, Gretchen Dessoff, den „139. Psalm“ von Senfleben, ein hübsches und gescheites Werk, einige brave Sachen des Wiener Carl Prohaska und dann als Glanznummern Brahms' op. 44 und op. 17, die stürmischen Beifall auslösten. — Im letzten Konzert des Rühlschen Gesangsvereins erschien Karl Friedberg an Stelle des erkrankten ständigen Leiters Karl Schuricht an dem Dirigentenpult. Friedberg stand zum ersten Male einem solchen Apparat gegenüber. Das Requiem von Brahms aber kennt er wie wenige, man spürt es deutlich: er dirigiert erlebte Musik. In dieser Aufführung mußte also der Geist über die Routine siegen. Es war keine technisch vollendete Aufführung, im geistigen Ausdruck und in der Auffassung aber eine vollendete Interpretation. Frau Noordewier-Reddingius sang ergreifend schön das Sopransolo, Sidney Biden (Baß) befriedigte im Requiem und im Vortrag der vier ersten Gesänge, die Friedberg

wundervoll begleitete. Das Konzert ward mit dem „Laudate dominum“ Mozarts gut eingeleitet.

Karl Werner

HANNOVER: Im letzten Abonnementskonzert (Karl Gille) gab es als ziemlich verspätete örtliche Novität Bruckners c-moll Symphonie No. 8, von der namentlich das „himmlisch lange“ Adagio und der ekstatisch-jubelnde Schluß des Finales von starker Wirkung waren. W. Sapellnikoff spielte Tschaikowsky's b-moll Klavierkonzert mit größter Bravour und scharf geschliffener Rhythmik. Poesie ist seinem Spiele fremd. — Die Karfreitags-Aufführung unserer Musikakademie (Joseph Frischen) befaßte sich wie seit Jahren mit der „Matthäuspassion“. — Am ersten April ersang sich der Berliner Domchor (Hugo Rüdel) mit seinem vollendet geschulten Stimmaterial einen großen künstlerischen Erfolg, und acht Tage später fand das Ehepaar Metzger-Lattermann aus Hamburg mit seinen vollendet schönen Gesangsdarbietungen begeisterte Aufnahme.

L. Wuthmann

KARLSRUHE: Der Bach-Verein brachte unter Max Brauers zielbewußter, überlegen sicherer Leitung die „Passionsmusik nach Johannes“ von Bach in einer im chorischen wie solistischen und instrumentalen Teil gleich rühmendswerten Darbietung zu einer sehr eindrucksvollen Wiedergabe. Das Karlsruher Streichquartett beschloß seine Kammermusikveranstaltungen mit einem Schubert-Abend, der das Es dur Trio (Klavier: Leopold Reichwein) und das Oktett F-dur enthielt, in sehr gelungener Weise. Im letzten Konzert der Bläservereinigung fand ein Quintett für Blasinstrumente und Klavier (Amalie Klose) von Hans Huber verdienten Beifall. Im 6. Abonnementskonzert der Hofkapelle spielte Konzertmeister Rudolf Deman Ernsts häßliches fis-moll Konzert und Sains-Saëns' Rondo capriccioso mit sicherer Beherrschung alles Technischen und warm beseeltem Vortrag. Das Hoforchester, unterstützt durch die Orchester von Mannheim, Heidelberg, Baden und Freiburg, gab ein großes Konzert zum Besten des Allgemeinen Deutschen Musikerverbands. Beethovens Eroica, Wagners „Parsifal“-vorspiel und „Tannhäuser“-Ouvertüre waren die von dem Riesenorchester unter Leopold Reichweins Direktion wirksam und mit anerkennenswerter Ausschöpfung des geistigen Gehalts gebotenen Orchestergaben. Frau Lauer-Kottlar sang mit viel Ausdruck und Verständnis, aber in dem großen Saal nicht völlig zur Geltung kommender Stimme charakteristische und fein gearbeitete neue Gesänge mit Orchester von W. v. Waltershausen, dem erfolgreichen Komponisten des „Oberst Chabert“.

Franz Zureich

KÖLN: Gerne hörte man im 11. Gürzenich-Konzert wieder einmal Gabriel Piernés musikalische Legende „Der Kinderkreuzzug“, die von ihrer Ende 1908 erfolgten ersten Aufführung in bester Erinnerung stand. Das schwierigste Moment der Sache, die geeignete Besetzung, Verteilung und Einstudierung der Chormassen, war Fritz Steinbach wiederum bestens gelungen. War der Hauptbedarf an jugendlichen Stimmen durch 225 Mädchen verschiedener Schulen in erfreulicher Weise gedeckt,

so verfügt man weiter nicht vergeblich über gesanglich wohldisziplinierte Konservatoristinnen, und die Gürzenich-Chöre gingen natürlich auch zu Ehren des so sympathischen französischen Tonsetzers nach bestem Vermögen ans Werk. Unter den Solisten bot Tilly Cahnbley-Hinken als Knabe Alain weitaus das Beste; ihr Gesang war nicht weniger stimmungsvoll als wohl lautend und gut akademisch. Künstlerisch etwas zurückstehend, fügten sich Elsa Homburger, Henry Wormsbächer und Theodor Häuser als Allys und Erzähler sowie Seemann und Stimme aus der Höhe im ganzen löblich in das Ensemble ein. Neben Steinbach, der alle Chancen des Werks zu sehr schönem Totaleindruck wahrnahm und den rein menschlichen ebenso wie den ideellen Motiven des poetischen Stoffes klarste Ausprägung vermittelte, konnte sich auch der von Paris hier erschienene Komponist für warmen Beifall bedanken. — Das Gürzenich-Quartett hatte sich für den letzten Abend seines Winterzyklus die Beethovenschen Quartette, Werke 131 und 132, gewählt und sieht nunmehr auf die sehr rühmliche Ausführung sämtlicher Werke dieser Spezialgattung des Großmeisters zurück. Zwischendurch sang Maria Philipp Liedert.

Paul Hiller

LEIPZIG: Man wird bei den italienischen Meistern moderner religiöser Chorwerke — den Verdi, Sgambati, Bossi, Wolf-Ferrari — immer wieder sehen, wie das Italienische durch alles von Deutschland im Kontrapunkt Erlernete und von Liszt in der Mischung von neu und alt Angenommene als schwärmerische, in Gesang und Wohllaut schwellende Lyrik hindurchschimmert. Bei Sgambati im besonderen ist es der aus Schwermut und milder Erhabenheit gemischte Ton von Goethes „Römischen Elegien“, ist es die tiefe und sanfte Wehmut des „Gewesen“, die schon in seinen frühesten, auf Schumanns Boden erwachsenen lyrischen Klavierstücken so ergreifend hindurchklingt. In diesem weiten lyrischen und romantischen Grundton steht sein im allgemeinen durchaus den Bahnen Liszts (Christus, Dante-Symphonie) und Wagners („Parsifal“, im Offertorio) folgendes Requiem nicht auf der Seite des strengen Cherubini, des mit überwältigenden akustischen Massenwirkungen rechnenden Berlioz, sondern auf der Mozarts, Brahms' und Verdi's. Diese Mischung von romantischer Lyrik, übersinnlicher Phantastik und auf das knappste Maß seiner fast genremäßig kleinen Formen zurückgedrängten Dramatik gibt dem Requiem Sgambati's sein eigenes und wunderbar harmonisch durchgebildetes Gesicht. So danken wir der Leipziger Singakademie (Gustav Wohlgemuth) dafür, daß sie der Leipziger Erstaufführung dieses edlen Werkes in der Thomaskirche zu Anfang des vorigen Jahres eine Wiederholung folgen ließ, die ihr weder in der Besetzung (Bariton solo: Friedrich Strathmann-Weimar, ein edler und expansiver, innerlicher Bariton; Violin solo im Agnus Dei: Konzertmeister Schachtebeck des begleitenden Winderstein-Orchesters; Orgel: Max Fest) noch an Güte im geringsten nachstand. — Im Gewandhause bot das übliche Pensionsfondskonzert des Stadt-(Gewandhaus-)Orchesters durch Operndirektor Otto Lobes Leitung besonderes Inter-

esse. Sie nimmt auch äußerlich durch die schlichteste und ruhigste Natürlichkeit sofort für sich ein, dazu durch das starkentwickelte Stilgefühl, das an so verschiedenen Werken, wie Goldmarks „Ländlicher Hochzeit“ und Richard Strauß' „Tod und Verklärung“ erprobt werden konnte, durch das jugendliche Feuer des rhythmischen Temperaments und die Großzügigkeit der Gestaltung. Im übrigen litt man unter der dreistündigen Länge eines auf Solistenansammlungen zugeschnittenen unkünstlerischen Monstre- und Eliteprogramms: Joan Manén (Mendelssohn-Konzert), Schuberts Ständchen (ein Doppelquartett von Damen der Leipziger Oper mit Valeska Nigrini im Altsolo) und Rebekka Burstein (Rachmaninoff's, nur als Dokument des Einflusses von Grieg's a-moll Konzert in Rußland interessierendes erstes [fis-moll] Konzert op. 1). Diese blutjunge Russin ist eine ungewöhnliche pianistische Hoffnung von brillanter, leicht federnder und glatter Technik, eminentem Formsinn und zartem, poetischem Empfinden, doch von kaltem Virtuosen Temperament und allzu stumpfem, unbeseeltem Kantilenenton. — Endlich die letzten Solistennachzügler: der Kieler Bariton Rolf Rueff mit der Laute, die man, da er nicht mit ihr so recht verwachsen scheint, bei diesem noblen Konzertsänger von bedeutenden und edlen Stimmitteln doch lieber mit dem Klavier vertauscht sähe, zumal er so gar nichts vom leichten und humorvollen Volksänger an sich hat, und der junge Amerikaner Wesley Weymann, ein noch etwas steifes, knöchernes und sehr ungleiches, aber entschiedenes pianistisches Talent von großer klarer und tragfähiger, wenngleich wenig erwärmender Kantilene und musikalischem Feingefühl für die Welt des Lyrischen, das eine Mozart-Sonate sehr hübsch und fein, Mac Dowell's bedeutende Eroica-Sonate aber mit der Überzeugungskraft einer ungewöhnlichen Hingabe gestaltete. Walter Niemann

MEININGEN: Musikfest (1. bis 3. April). Die Meininger Musikfeste, die sich namentlich zu Steinbachs Zeiten einer großen Popularität erfreuten, scheinen unter Max Regers Leitung wieder in Aufnahme zu kommen. Daß man sich dafür auch anderwärts interessierte, bewies der gute Besuch von außerhalb. Eröffnet wurden die festlichen Veranstaltungen durch eine Kammermusik am Vormittag des ersten Tages. Außer zwei Werken Regers, der Klarinettensonate op. 107 (Herr Wiebel) und den „Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven op. 86“ — vom Komponisten und Leonid Kreutzer (Berlin) großzügig wiedergegeben —, gab's noch Schuberts B-dur Trio und die „Liebeslieder“ von Brahms. Das Soloquartett (Anna Kaempfert, Gertrud Fischer-Maretzki, Leo Gollanin und Albert Fischer) löste seine Aufgabe gut, ohne jedoch etwas Außergewöhnliches zu bieten. Im 1. Orchesterkonzert wurde als Einleitung Bachs D-dur Suite No. 3 gespielt, der als Novität Regers „Konzert im alten Stil“ op. 123 folgte. Das Werk zeigt trotz seiner alten Form ein ganz modernes, durchaus sympathisches Gesicht und wurde mit viel Beifall aufgenommen. Den Beschluß bildete Bruckners Vierte (romantische) Symphonie. Das 2. Konzert umfaßte nur Chordarbietungen, von denen Regers Orchester-

chorwerk „Die Nonnen“ op. 112 am meisten interessierte. Das Werk wurde von dem Festchor, der aus dem Meininger „Singverein“ und Männerchor „Erholung“ sowie den Chören aus Salungen und Hildburghausen gebildet war, in tadelloser Weise wiedergegeben und bedeutete einen durchschlagenden Erfolg. Dasselbe Konzert brachte noch Brahms' „Rhapsodie“ (Altsolo: Frau Fischer-Maretzki) und Beethovens Neunte Symphonie mit Schlußchor. Das 2. Kammermusikkonzert brachte uns ausserlesene Genüsse durch die Mitwirkung des Böhmisches Streichquartetts. Von diesen herrlichen Künstlern hörten wir Haydns „Kaiserquartett“ und Regers Quartett in Es-dur op. 109 — beides in unerreichter Vollkommenheit. Kammervirtuos Muth glänzte mit seiner Kunst bei der Wiedergabe des Brahms'schen Horntrios. Außerdem sangen L. Gollanin einige Wolf- und Frau Fischer-Maretzki köstliche Reger-Lieder mit oft stürmischem Erfolge. Das Programm des letzten Orchesterkonzerts bot Brahms' c-moll Symphonie und das Violinkonzert von Beethoven, für das Carl Flesch seine ganze Künstlerpersönlichkeit mit beispiellosem Gelingen einsetzte. Regers „Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Hiller“ bildeten den mächtigen Schluß des in jeder Beziehung glänzend verlaufenen Festes. Karl Paulke

MÜNCHEN: Nachdem Ferdinand Löwe im vorletzten Abonnementskonzert des Konzertvereins Hans Pfitzners Musik zum „Käthchen von Heilbronn“, von der außer der prächtigen Ouvertüre die beiden von echt romantischer Poesie erfüllten Zwischenaktsmusiken (Vorspiel zum 3. Akt und nach der Hollunderbuschszene) auch im Konzertsaal ganz vortrefflich wirken, und außerdem zwei von Felix Senius gesungene Orchesterlieder von Felix Gotthelf („Quo vadis?“ und „Im Kirchlein“, beide nach Gedichten von J. Schurmann) gebracht hatte, beschloß er den Zyklus mit der schlechthin vollendeten Aufführung zweier Brucknerscher Werke: der Achten Symphonie (c-moll) und des Te Deum, die (nebenbei gesagt) viel besser zueinander passen, als das Te Deum zum Fragment der Neunten. Beim Te Deum wirkte in verdienstlicher Weise die Augsburger Liedertafel mit. Dagegen war von den Vokalsolisten (M. Möhl-Knabl, T. Canstatt, K. L. Lauenstein, J. Kauer) nur die Vertreterin der Sopranpartie wirklich gut. Daß am gleichen Abend der Chorregent Karl Hörschel in der Maximilianskirche Bruckners e-moll Messe (für gemischten Chor mit Bläserbegleitung) aufführte, war ein unglückliches Zusammentreffen, an sich aber verdienstlich. Im Volks-Symphoniekonzert des Konzertvereins hörte man unter Paul Prill u. a. die klangschöne Komposition des Paul Verlaine'schen Gedichtes „Die Nachtigall“ von Fritz Volbach, von Eva Leßmann sehr hübsch gesungen, die Beethovensche B-dur Fuge op. 133 mit chorischer Besetzung des Streichquartetts und das von Eleanor Spencer gespielte Beethovensche c-moll Konzert. Von den beiden berühmten Tenoristen, die Liederabende gaben, hat Leo Slezak zweifellos den Vorzug der sinnlich berücksichtigenden Stimme, Heinrich Knote vielleicht den des größeren gesanglichen Könnens. Felix Berber trat, vom Konzertvereinsorchester

unter Hermann Zilcher begleitet, mit seiner starken Künstlerschaft wieder einmal für das Violinkonzert von Max Schillings ein: ohne sonderlichen Erfolg. Mit M. Orobio de Castro und Zilcher bildete der prächtige Geiger ein ideales Trio, das die beiden op. 8, F-dur von Hans Pfitzner und H-dur von Brahms, ganz wundervoll interpretierte. Eugen d'Albert gab zusammen mit Willy Burmester einen Beethoven- und Brahms-Abend, allein einen Abend mit gemischtem Programm. D'Albert ist auch heute noch ein Pianist von unvergleichlicher virtuoser Bravour und eine reproduktive Persönlichkeit von wahrhaft genialer Kraft und Stärke. Aber nur selten mehr macht sein Spiel jetzt einen so reinen Eindruck, daß man seiner wirklich froh werden könnte. In einem intimen Abend, den Bertha Manz und Hermann Ruoff zusammen veranstalteten, kamen eine ganze Reihe moderner Komponisten zu Wort: Max Marschall, Max Mahler, Arnold Ebel, Robert Kahn, Heinrich K. Schmid, W. Courvoisier, Richard Mors, Siegmund von Hausegger, Julius Weismann mit Liedern, Hans Weisbach und Fritz Fleck mit Duetten. In dem Programm, das Edith Weiß, Käthe Schwarz und Johannes Koehler absolvierten, waren neben Duetten von G. Henschel und H. Kaun Lieder von Armin Knab bemerkenswert, einem Komponisten, der seine eigenen Wege geht, dabei freilich den Dilettanten nicht verleugnen kann, trotzdem aber, wie mir scheint, nicht unbeachtet bleiben darf. Einen sehr erfreulichen Eindruck machte der gemeinsame Abend der ganz famosen Violoncellistin Elisabeth Bokmayer und der noch nicht ganz so reifen, aber gleichfalls begabten Pianistin Giuseppina Prelli. Hermann Klum spielte an seinem Klavierabend „Tanzweisen aus alter und neuer Zeit“. Endlich wären noch zu nennen auf pianistischem Gebiet Frederic Morley, auf lautengesanglichem Elsa Laura von Wolzogen und Sven und Lisa Scholander.

Rudolf Louis

ROSTOCK: Das große Ereignis war eine Konzertaufführung des zweiten „Parsifal“-Aktes durch Musikdirektor Heinrich Schulz. Als Solisten waren Helene Ney und Roland Hell berufen. Die Blumenmädchen wurden von Mitgliedern des Kirchenchors gesungen. Musikdirektor Schulz hatte sich der Aufgabe mit idealer Begeisterung gewidmet. Die Konzertaufführung machte auf die Zuhörer keinen sonderlichen Eindruck. Wer den „Parsifal“ kennt, wird selbst bei der besten derartigen Darbietung zuviel vermissen; und wer ihn nicht kennt, wird ganz und gar verwirrt. Erschwerend war noch der Umstand, daß die Vertreter der Hauptrollen des dramatischen Vortrages durchaus entbehrten. In einem Orchesterkonzert veranstaltete Schulz eine sehr würdige und schöne Wagner-Gedächtnisfeier mit „Faust“-Ouvertüre, Siegfriedidyll, Albumsonate, Kaisermarsch und Liszts „Orpheus“. Bemerkenswert war ein Volkssymphoniekonzert mit Beethovens Eroica und den Vorspielen zu „Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, denen Sentas Ballade, Elisabeths Hallenbegrüßung und Elsas Traumlied, vorgetragen von Frau Professor Reimöller, folgten. Im Neujahrskonzert des Stadtorchesters wurde der „Zauberlehrling“ von Dukas gespielt. — Das Passionskonzert des Kirchen-

chorvereins brachte Cherubinis's Requiem, geistliche Lieder, h-moll Fuge und Orgelpräludium von Bach (Marie Clemm und C. Herbst). Endlich ist auch eine wohlgelungene Wiedergabe des „Schicksalsliedes“ von Brahms durch den Kirchenchor zu erwähnen. — Zur Ehrung des akademischen Musikdirektors Professor Dr. Albert Thierfelder, der im April das 25jährige Jubiläum seiner Rostocker Tätigkeit feierte, führte Musikdirektor Schulz Thierfelders Konzertdrama „Horand und Hilde“ auf. — Im Rostocker Konzertverein wurden Werke von Bach, Beethoven, Schumann und Brahms vorgeführt. Als Solist trat der ausgezeichnete Raoul Pugno mit Mozarts A-dur Konzert und Klavierkompositionen französischer Meister auf. — In den von Musikdirektor Schulz veranstalteten Kammermusik-Abenden spielte Elsa Enke, eine vortreffliche, gegenwärtig in Rostock lebende Pianistin von echt künstlerischem Temperament und hervorragender Vortragskunst, Sonaten von Rubinstein und César Franck. — Unter den Solisten, die im Laufe des Winters hier gehört wurden, sind Emmi Leisner (Liedersängerin) und Gustav Havemann (Violine) zu rühmen.

Prof. Dr. Wolfgang Golther

STUTTGART: Mit dem üblichen Palmsonntagskonzert schloß die Hofkapelle unter Leitung von Max Schillings die Reihe der dieswinterlichen Abonnementskonzerte. Die österreichische Weihestimmung gaben auch diesmal wieder Vorspiel, Karfreitagszauber, Verwandlungsmusik und Schlussszene aus „Parsifal“ und die „Neunte“ von Beethoven, alles vom Dirigenten, dem Orchester und den bewährten Kräften der Hofbühne Josef Tyssen, Reinhold Fritz, Albin Swoboda, Lily Hoffmann-Onegin und der künstlerisch gleich zuverlässigen einheimischen Konzertsängerin Emma Tester in voller Größe und Schönheit gegeben. — Das Wendling-Quartett nahm ebenfalls vor der Sommerpause Abschied. Brahms' Quintett in f-moll mit Carl Friedberg am Klavier und Schuberts Oktett mit den vorzüglichen ersten Bläsern der Hofkapelle brachten den Ausführenden stürmische Beifallserregungen. — Der Liederkranz gestaltete sein zweites „Populäres Konzert“ zu einer Wagnerfeier aus. Unter Leitung seines neuen Dirigenten Karl Möskes wurden „Das Liebesmahl der Apostel“, Pilgerchor aus „Tannhäuser“ und Matrosenchor aus „Der fliegende Holländer“ geboten. Die Solistin des Abends, Elisabeth Mautner-Diergart (Düsseldorf) steuerte zum Programm die Arie des Adriano aus „Rienzi“ und die fünf Gedichte mit Klavierbegleitung bei, ohne dem ganzen Konzert die rechte Einschlagskraft zu geben. — Erich Band führte den Verein für klassische Kirchenmusik mit einer sorgfältig durchgebildeten Aufführung der Johannis-Passion von Bach und den Lehrergesangsverein mit einem vorbildlich einheitlichen und künstlerisch-vornehmen a cappella-Programm zu schönen Siegen. Im letztgenannten Konzert erschienen zwei feingearbeitete und klangvolle Männerchöre von Schillings „Ballade“ und „Gelübde“ in Uraufführung und wurden mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Als Solistin wurde Olga Band-Agloda freudig begrüßt und nach ihren eindrucksvollen Liedervorträgen lebhaft gefeiert.

Oscar Schröter

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Das Richard Wagner-Huldigungsblatt vom Jahre 1855 darf als Unikum angesprochen werden. Von K. Knittel in Weimar gezeichnet und lithographiert, bei Fr. Krätzschmer in Leipzig gedruckt, bietet das in großem Format erschienene Blatt außer der Jahreszahl 1855 keinerlei Hinweise, auf welche Veranlassung es zurückzuführen ist. Wir sehen um das Mittelbild, das den Meister in die Pose eines Fest- und Volksredners kleidet, je vier Szenen aus „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, sowie eine Darstellung der Titelhelden beider Opern gruppiert. Am Kopf ist die Wartburg auf waldigen Höhen abgebildet. Vermutlich hat für das Arrangement dem Verfasser das Beethoven-Huldigungsblatt von Lyser vorgeschwebt, das „Die Musik“ in Heft 6 des II. Jahrgangs veröffentlichte. Erweist sich auch der Kunstwert unseres Bildes nicht als sonderlich bedeutend, so ist es doch immerhin das früheste seiner Art und zu einer Zeit entstanden, wo der Ruhm Wagners erst aufzublühen begann.

Da es heute gilt, des 100. Geburtstages des Meisters zu gedenken, haben wir bei der Wahl der nächsten fünf Blätter Dokumente aus den frühen und frühesten Tagen herangezogen. Zunächst zeigen wir den Taufschein, dessen Echtheit durch Stempel und handschriftliche Bescheinigung bestätigt ist. Der Text verlangt keine Erklärung; nur sei darauf hingewiesen, daß das verschnörkelte C, oder vielmehr ein Halbmond auf der Schlußzeile, als Montag aufzufassen ist. — Sein Taufzeugnis übersandte Wagner, wie das faksimilierte Schreiben vom 23. Oktober 1872 nachweist, an seinen Bayreuther Helfershelfer Friedrich Feustel, der es an den Bürgermeister Muncker weitergab. — Von Wagners Vater, von dem ein Porträt nicht existiert, können wir eine Handschriftprobe aus seines Sohnes Richard Geburtsjahr vorlegen, die Quittung über eine Gehaltszahlung, zwei Monate vor seinem Tod ausgefertigt. — Die Seltenheit des folgenden Briefes von Richard Wagners Mutter (Johanna Geyer) an ihre Schwiegertochter Minna Wagner ist schon in Heft 4 des X. Jahrgangs der „Musik“ betont worden. Dort findet jeder, dem die Entzifferung der Handschrift Schwierigkeiten bereitet, den Wortlaut gedruckt. Die nie ermüdende Liebe der Mutter zu ihrem großen Sohn ist auch in diesen rührenden Zeilen das Thema. — Endlich die Matrikel der Leipziger Universität, auf deren sechster Zeile Wilhelm Richard Wagner als stud. mus. verzeichnet steht. (Diese fünf Handschriften sind in Burrells großem Wagner-Werk enthalten, dessen Eigenschaften mehrfach von seiten Julius Kapps und Edgar Istels in der „Musik“ beleuchtet worden sind.)

Das Porträt Richard Wagners in Stahlstich von A. Krausse, gedruckt bei Th. Zehl in Leipzig, gibt den Hinweis auf seinen Zweck: es stellt die Prämie dar zum 29. Band des New Yorker Belletristischen Organs. Es ist nach einer Photographie geschaffen, zu der unzweifelhaft jene Aufnahme als Vorlage diente, die in Heft 20/21 des I. Jahrgangs der „Musik“ reproduziert war. Wir wissen nicht, ob der Stecher dieses Blattes mit seinem Namensvetter Robert Krausse in Verbindung zu bringen ist, der für Wagner manches ausführen durfte. Wir erinnern nur an die Kopie des Tischbeinschen Schiller-Porträts und des Sgraffito-Gemäldes an der oberen Außenwand des Hauses Wahnfried, in der „Musik“ reproduziert in Heft 15 des IV. bzw. Heft 1 des X. Jahrgangs. Jedenfalls dürfen wir die vorliegende graphische Leistung zu den besten Werken ihrer Gattung rechnen.

Das nächste Bild zeigt Wagner in ganzer Figur. Es ist eine Lithographie von W. Jab, der auch den Druck besorgte. Als Verleger zeichnete W. Zawitz in Berlin. Das Bild hängt eng mit einer Wiener Photographie zusammen, die aus dem Jahre 1862, also aus der ersten Zeit nach der Amnestie, datiert ist. Eine photographische Aufnahme in verwandter Haltung zeigt unsere Reproduktion in Heft 20 des X. Jahrgangs.

Anfang 1911 ging die Notiz durch die Presse, daß eine Wagner-Büste von Lorenz Gedon wieder aufgefunden sei. Es handelte sich um ein WachsmodeLL, das nach 1883, dem Todesjahr des Künstlers, in die Königliche Erzgießerei in München gekommen sei, wo es F. von Miller aufgefunden habe. Daß von dem bekannten Bildhauer eine Büste des Meisters seit vielen Jahren in München öffentlich zugänglich ist, wird auch unseren Lesern bekannt sein. Wir haben dieses (übrigens unvollendete) Werk in Heft 20 des III. Jahrgangs reproduziert. Nach der Abbildung zu schließen, scheinen beide Arbeiten so stark übereinzustimmen, daß wir in diesem neu aufgefundenen Werk eine Wiederholung vermuten. Jedenfalls ist es als Meisterwerk einzuschätzen.

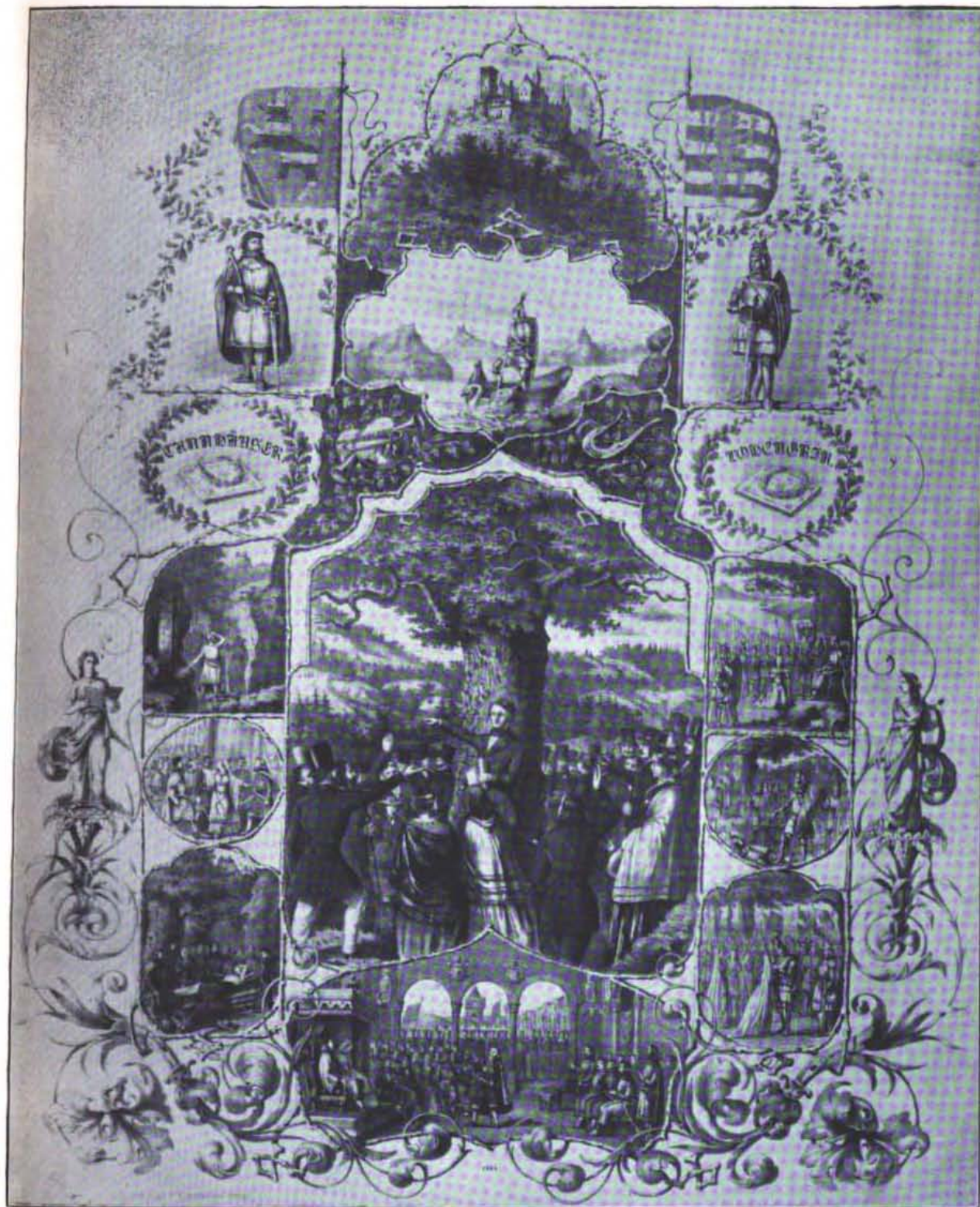
Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



RICHARD WAGNER-HULDIGUNGSBLATT VOM JAHRE 1855

Wahr

Dasjenige, was ich in der
Kunst der Kunst, der Kunst der Kunst

Wahrheit

Joseph Wagner, geb. 18. Aug. 1813

geb. 1813

geb. 1813, geb. 1813, geb. 1813

geb. 1813

geb. 1813

geb. 1813

geb. 1813, geb. 1813, geb. 1813

geb. 1813

geb. 1813, geb. 1813, geb. 1813

geb. 1813, geb. 1813, geb. 1813

geb. 1813, geb. 1813, geb. 1813

geb. 1813, geb. 1813, geb. 1813



geb. 1813, geb. 1813, geb. 1813

No. 35, 440, 1813, 1813, 1813

RICHARD WAGNERS TAUSCHSCHEIN



XII

15

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beste Freund!

Ihr. mein. Taufzeugnis, welches - es
glaube ich - die gewünschten Dienste thun
wird. Sollte es weiteren bedürfen, so werde
ich alles schnell herbei.

Da haben Sie auch etwas Neues,
zum gelegentlichen Quatsch bei
Nachmittagsmahlzeiten!

Wie ist Ihnen denn, so kurz
vor dem wiederkehrenden Goldenen Jahr?

Von Neuen der
Jahre

Bayreuth
23 Oct. 77

Richard Wagner

Polizei-Beauf. Arthur des-Sohn

traben können!

Wie so geht es nach mit dem
Schriftsteller untergebracht.
Verein J.

BRIEF WAGNERS AN FRIEDRICH FEUSTEL



Wahrscheinlich sage ich Ihnen meine herzlichste
 Dank. Ich liebe Sie sehr und beschneide
 Sie mit mir verbunden und
 Aufmerksamkeiten im Jahre. Meine herzlichste
 Liebe ist mein aufrichtigster Wunsch. Ich
 bin mit bester Gesundheit geboren worden
 in diesem Lande in diesem Hause zu
 leben! Mein lieber Herrmann, Ottilie,
 und Kinder, erwarten mich auf
 meinem Zimmer, selbst die kleinen,
 guten. Kinder sehr schön und lebhaft
 in meine Umgebung gesammelt. Ich
 die Gerechtigkeit, diese Gerechtigkeit und
 lieblich, unter ihnen Kindern zu leben
 sollte! Was sehr ich auf dem Wege
 beständig diesen Willen ist, ich mit dem
 Glück bei ihm, die werden ich
 gesammelt werden, meine guten
 alten Freund mitnehmen. Ich
 Wunsch! Ich gesamt in dem
 Aufmerksamkeiten mit
 Sie in dem Jahre wird
 seiner Liebe mit Freude ab. Ich

schon immer beständig. Ich
 sehr ich mit Freude
 Liebe. Mit Liebe
 dem besten
 sehr mich, beständig in
 Liebe

Mutter
 J. Wagner.

Leipzig 15. Sept.

Die Liebe beständig ich 4. Jahr
 sehr ist eine große Erfahrung

BRIEF VON RICHARD WAGNERS MUTTER AN IHRE SCHWIEGERTOCHTER MINNA WAGNER



| No. | Nachricht. | Nachrichtige Person | Geburtsort | Abreise | Eintragsort | Abreise | Wohnort |
|-----|------------|----------------------------|-------------|-------------|---------------|---------------|---------------|
| 316 | 10. Sept. | Charles Henry Monckton | London | England | Sept. d. 1888 | Sept. d. 1888 | Widdow's Hall |
| 317 | 10. Jan. | Carl Friedrich Handmann | Leist | Mecklenburg | Widdow's Hall | Leist | Widdow's Hall |
| 318 | 10. Jan. | Wilhelm Guck | Blankenburg | Blankenburg | Blankenburg | Blankenburg | Blankenburg |
| 319 | 22. Sept. | Christoph Hermann | Vechta | Oldenburg | Widdow's Hall | Widdow's Hall | Widdow's Hall |
| 320 | 23. Febr. | Richard Wagner | Leipzig | Leipzig | Leipzig | Leipzig | Leipzig |
| 321 | 7. März | Carl Hermann (H. H. H. H.) | Leipzig | Leipzig | Leipzig | Leipzig | Leipzig |
| 322 | 5. März | Joseph Louis Spitz | Leipzig | Leipzig | Leipzig | Leipzig | Leipzig |
| 323 | 9. März | Carl Ludwig Fiedler | Leipzig | Leipzig | Leipzig | Leipzig | Leipzig |
| 324 | 13. März | Joseph Louis Spitz | Leipzig | Leipzig | Leipzig | Leipzig | Leipzig |

MATRIKEL DER UNIVERSITÄT LEIPZIG MIT RICHARD WAGNERS EINTRAGUNG



XII

15



STAHLSTICH VON A. KRAUSSE





RICHARD WAGNER
Lithographie von W. Jab





WAGNER-BÜSTE VON LORENZ GEDON



DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

14. WAGNER-HEFT



HEFT 16 · ZWEITES MAI-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Mit mir wird etwas gewollt, was höher ist als der Wert
meiner Persönlichkeit.

Richard Wagner

INHALT DES 2. MAI-HEFTES

MARIE-LOUISE PEREYRA: Aus Richard Wagners erster Pariser Zeit. Sieben Briefe an Maurice Schlesinger und Hofrat Theodor Winkler

ALFRED HEUSS: Die Grundlagen der Parsifal-Dichtung I.

FRANZ DUBITZKY: Der Charakter der Tonarten bei Wagner (Schluß)

JULIUS KAPP: Richard Wagner über Dankbarkeit. Mit einem unveröffentlichten Brief Wagners

NEUE WAGNER-LITERATUR Referenten: Wolfgang Golther, Julius Kapp, Richard H. Stein, Hans Embacher

KRITIK (Oper und Konzert): Berlin, Karlsruhe, München, Stuttgart

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Wohnhäuser Richard Wagners: Loschwitz, Dresden (Ostraallee No. 6), Magdala bei Weimar; Porträt von Karl Theodor Winkler (Theodor Hell); Porträt von Albert Wagner; Partiturseite aus dem „Liebesmahl der Apostel“; Korrekturseite aus Wagners Beethoven-Schrift; Das Tribtschener Wappen; Wagner-Büste von Eugen Schlipf

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Wagneriana, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Viertel-
jahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammel-
kasten für die Kunstbeilagen des ganzen
Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch
jede Buch- und Musikalienhandlung, für
kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug
durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

AUS RICHARD WAGNERS ERSTER PARISER ZEIT

SIEBEN BRIEFE AN MAURICE SCHLESINGER UND HOFRAT THEODOR
WINKLER¹⁾

HERAUSGEGEBEN VON MARIE-LOUISE PEREYRA IN PARIS

Vorbemerkung der Redaktion

Der Fund dieser bisher ungedruckten Briefe muß als ein höchst glücklicher bezeichnet werden. Nicht allein deshalb, weil wir jetzt in der Lage sind, die nur auf Annahmen beruhenden Darstellungen von Wagners Verkehr mit Schlesinger nachprüfend zu korrigieren, da wir jetzt erst Einblicke in das Wesen dieses Verhältnisses gewinnen, sondern auch weil diese Dokumente seinen „Brotherrn“ keineswegs als den Blutaussauger, sondern als eine umgängliche und gutmütige Natur erkennen lassen. Schlesinger nahm bereitwilligst auf Wagners bedrängte Geldlage Rücksicht, denn sonst hätte ihm der junge Künstler nicht diese Dankeshymnen gesungen, auch zahlte er ihm für die „Lohn- und Frondienste“ Bearbeiterhonorare, die keineswegs dürftig genannt zu werden verdienen. Wenn Wagner seinem Schwager Avenarius gegenüber zwar behauptete, Schlesinger nutze seine Notlage aus und zahle an andere „fast die Hälfte mehr als an ihn“ (was heute kaum nachgeprüft werden kann), so darf nicht übersehen werden, daß der Schöpfer des „Rienzi“ als ganz unbekannter junger Ausländer doch wohl hinter den von Schlesinger beschäftigten französischen Bearbeitern zurückstehen mußte. Das geringe Mitarbeiterhonorar an der „Gazette Musicale“ erklärt sich daraus, daß Wagners Beiträge erst ins Französische übersetzt werden mußten, wofür die Hälfte des Honorars dem Übersetzer zufließt („Mein Leben“ S. 223). Jedenfalls verstand Wagner den „Mann mit dem schwarzen Haar und dem geschäftlich umherschweifenden Blick“ — wie er Schlesinger einmal porträtierte, um ihn in der Autobiographie „eine monströse Bekanntschaft“ zu nennen — richtig zu nehmen; schon damals kleidete er seine Vorschußgelüste in ein so zwingendes humorvoll-suggestives Gewand, daß der Verleger ihn nicht sitzen lassen konnte. Ahnte der also Bittende, daß sein damaliger diplomatischer Hinweis auf seine spätere Größe („dem künftig jedenfalls so sehr berühmten Richard Wagner“ [Seite 200]) sich dereinst erfüllen würde? Bemerkenswert ist auch die Tatsache, daß Wagner sich Arrangementsarbeiten nach Deutschland mitgenommen hat, die er in Teplitz kurz vor dem Beginn am „Tannhäuser“ vollendete. — Der eine am Schluß mitgeteilte Brief an Theodor Winkler ist das Begleitschreiben zu seiner Abhandlung über Halévy's „Königin von Cypern“, ein Werk, für das er nicht wenig übrig hatte. Wagner hat diese Oper zweimal feuilletonistisch-kritisch beleuchtet. Beide Arbeiten sind in Kapps „Der junge Wagner“ nebeneinander veröffentlicht.

I.

Adr.: Monsieur Maurice Schlesinger

¹⁾ Diese Briefe sind Eigentum der „Bibliothèque du Conservatoire“ in Paris.

Werthester Herr Schlesinger.¹⁾

Hiermit sind die Correcturen²⁾ sämtlich fertig; Sie selbst werden am besten berechnen können, wie lange sie mich ausschließlich in Beschlag genommen haben. —

Die Epreuven des archive curieuse³⁾ sind ohne Zweifel aus Verséhen an mich gelangt, und da ich in den letzten Tagen krankheitswegen nichts arbeiten konnte, habe ich sie auch nicht eher gewahrt als gestern, sonst hätte ich sie Ihnen schon früher wieder zustellen lassen. Pardon!

Ganz der Ihrige

Richard Wagner

Montag 25 März.⁴⁾

II.

Adr.: Monsieur Maurice Schlesinger
éditeur de musique

97 rue Richelieu
à Paris.

Theuerster Herr Schlesinger,

Seit Sonnabend früh 8 Uhr sitze ich bis diesen Augenblick, mit Ausnahme weniger Stunden Schlafes, über die Correction [sic!] der Partitur.⁵⁾

Mit dem angestrengtesten Fleiße habe ich es in diesem Momente bis zur 42.sten Planche gebracht; es hat viele Seiten gegeben, über die ich eine Stunde zugebracht habe; manchesmal, ich kann es Ihnen versichern, war ich im Begriffe aus der Haut zu fahren, und das Weinen war mir näher als das Lachen, als ich Seiten vor mir sah, die jeder andre wahrscheinlich sogleich [. . .]⁶⁾ hätte, wo ich jedoch immer noch suchte auf dem Wege der Correction die Sache in Ordnung zu bringen. — Ich bin ein armer Teufel, und muß zufrieden sein mit allem was ich verdiene; oft aber wurde ich doch zu der verzweiflungsvollen Frage getrieben: — Was zahlt mir Herr Schlesinger für diese Arbeit!⁷⁾

¹⁾ Moritz Adolf Schlesinger (Maurice Adolphe Schlesinger), geboren 30. Oktober 1798 zu Berlin, gestorben Februar 1871 zu Baden-Baden, ältester Sohn Martin Schlesingers, Begründer der „Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung“. M. A. Schlesinger, Verleger der Werke von Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Halévy u. A., gründete 1824 in Paris (97 rue Richelieu) eine Musikalienhandlung, die er bis 1846 leitete.

²⁾ Es geht daraus hervor, daß, bevor Wagner Mitarbeiter der „Revue et Gazette musicale“ (Juli 1840) war, Schlesinger ihn als Korrektor gebrauchte.

³⁾ „Archives curieuses de la musique“ — Sammlung älterer Musikstücke, von M. Schlesinger herausgegeben.

⁴⁾ Irrtümliches Datum: muß Montag, 23. März 1840 heißen.

⁵⁾ Bezieht sich auf die Korrektur der Partitur von Gaetano Donizetti's Oper „La Favorite“, deren erste Aufführung am 2. Dezember 1840 in Paris stattfand.

⁶⁾ Unleserliches Wort. Vielleicht „copiert“?

⁷⁾ Vgl. „Mein Leben“ I, Seite 229.

Willig und gern, — ich schwöre es Ihnen zu — mache ich 4 Arrangements der Oper für die Korrektur der Partitur, u. würde dabei noch entschieden gewinnen, da ich berechne, daß ich, während ich die 42 Seiten corrigierte, sie bequem 4 Mal arrangiert hätte; nun aber muß ich jedenfalls noch 2 Correctionen [sic!] von denselben machen, bedenken Sie also!!

Nur noch so viel: — durch eine flüchtige Korrektur kann die ganze Partitur untauglich gemacht werden; deswegen nehme ich es genau, und suche Ihnen Kosten zu ersparen, indem ich da corrigire, wo andere vielleicht die ganze Platte regraviren ließen.

Nichtsdestoweniger suche ich die Langsamkeit dieser Arbeit durch den unermüdetsten Fleiß zu ersetzen, u. seien Sie überzeugt, daß ich nicht eher an eine Erholung denke, bevor ich nicht wenigstens die Correction [sic!] von dem gemacht habe, was bei mir liegt.

Wollen Sie nicht immer das fertige abholen lassen? die Graveurs werden genug damit zu thun haben.

Herzlichen Gruß

von

Ihrem ergebensten Diener

Richard Wagner

Dienstag früh um 9 Uhr.¹⁾

III.

Adr.: Monsieur Maurice Schlesinger.

(In sehr guter Laune zu lesen!!)

Mein werthester Herr Schlesinger,

Ich will der Correctur wegen heute nicht ausgehen; deshalb ein paar Worte schriftlich über meine Angelegenheiten. — Sie haben mir in diesen Tagen Geld versprochen; das ist schön u. herrlich. Wissen [Sie] aber auch wie viel ich jetzt brauche? — Ich mag es gar nicht nennen und gebe es Ihnen daher lieber zu errathen, indem ich Ihnen meine Ausgaben vorzähle; diese sind: — dreihundert Franken à compte auf meinen traurigen Wechsel, am 15^{ten} zahlbar, sonst wird das Verfahren fortgesetzt.

Zweihundert Frc bin ich einem Freunde schuldig, der, weil ich ihm diese Summe am 8^{ten} dieses M. nicht zurückzahlen konnte, genöthigt war, einen Wechsel zu protestiren, u. daher jetzt täglich die Zahlung von mir erwartet.

Ferner ein Wechsel von Hundert u. fünfzig Fr., den ich vor langer Zeit meinem Schneider²⁾ ausgestellt habe, u. der diesen 15^{ten} fällig ist. Zu

¹⁾ Wahrscheinlich Ende Dezember 1840 oder Anfang Januar 1841.

²⁾ Wagners Schneider, „Loizeau, Galerie Colbert, Palais Royal“. Vgl. Familienbriefe.

allem kommt die Hausmiethe u. für's Leben. — Mit Recht können Sie nun fragen, wie ich es bei diesen Ausgaben hätte anfangen wollen, wenn Sie gar nicht existirt hätten? Darauf kann ich eben nur antworten, daß allerdings ohne Sie hier mein Ende gewesen wäre, u. jetzt wahrscheinlich schon — Gott weiß was — aus mir geworden wäre, denn ich bin von Allen im Stich gelassen worden, auf die ich in meiner Noth rechnen zu können glaubte. Ich verhehle es jetzt nicht u. werde es späterhin nie verhehlen, daß Sie mir gewissermaßen das Leben gerettet haben.

Ich bekomme jetzt wieder Vertrauen zu meiner Zukunft u. das dank' ich Ihnen.

Deshalb halte ich mich nun aber natürlich auch fest an Sie geklammert, wenn es sich darum handelt, des Weiteren als ehrlicher Mann zu bestehen.

Sie haben bereits angefangen mich aus dem [sic!] Misere zu reißen; helfen Sie mir nun auch weiter fort, u. Sie werden einen Menschen an mir finden, dessen Gefühl der Dankbarkeit keine Gränzen kennt.

Um zur Sache zurückzukommen, werthester Gönner, so gilt es jetzt einmal noch einen recht tiefen Griff zu thun, und — mit Respect zu sagen, — ein tausend-Franken-Billet heraus zu holen. Ich sehe, daß Sie erschrocken sind, — hören Sie aber: — Sie wissen, daß ich, zumal nach Ihrem gütigen Versprechen in Bezug auf die neue Halevische [sic!] Oper¹⁾ — so ziemlich bis Ostern in Ihrem Pacht bin.

Erfüllen Sie nun meine heutige Bitte, so können Sie versichert sein, daß ich Ihnen dann in den nächsten 3 Monaten mit nichts weiter zur Last fallen werde als was ich gerade zum nackten Leben bedarf, u. das ist wenig, wie Sie sich wohl denken werden können. Es ist mir, bei Gott, aber auch darum zu thun, da ich nun einmal Arbeit habe, mit freiem Kopfe dabei sein zu können; Sie haben keinen Begriff, wie mich diese abscheulichen Geld-Situationen angreifen u. meinen Kopf gefangen nehmen.

Sie sollen sehen, daß, befreien Sie mich definitiv von diesen Misere, mir die Arbeit nur so von Händen fliegt.

Wenn Sie selbst jetzt mehr Geld eingenommen hätten, bin ich fest überzeugt, daß bei Ihrer bekannten Genereusität Sie unbedingt meine Bitte erfüllen würden; wird es Ihnen aber auch schwer, nun, so sehen Sie es als ein recht großes Opfer an, das Sie mir bringen, u. das ich einmal aus allen Kräften zu erwidern streben werde. — Ich baue auf Ihre Güte!!

Nun noch ein Wort über die Favorite. Die Correctur wird mich barbarisch aufhalten u. um ganze Wochen zurückbringen; ohne sie hatte ich gerechnet, Ende nächster Woche mit allen Arrangements fertig zu

¹⁾ „Le Guitarrero“ von Jacques Fromental Elie Halévy. Erste Aufführung am 21. Januar 1841 in Paris.

werden, da ich vor Beginn der Correctur bereits ziemlich mit dem Drittheil zu Ende war.

Wäre es nun also nicht gut, wenn ich in den ersten freien Stunden zu allernächst nur den vollständigen Klavier-Auszug fertig machte, da dieser nach der großen Partitur doch wohl das Wichtigste sein wird; — es fehlt mir dazu nur noch sehr wenig, — der 1^{te} u. 4^{te} Akt ist bereits complett, u. für den 2^{ten} 3^{ten} brauche ich nur noch einen oder höchstens zwei freie Tage zu haben. Was meinen Sie dazu?

Wie steht es mit dem Concerte?¹⁾

Fürchten Sie nicht, daß ich zu dem, was ich darin auszuführen wünschte, Zeit u. Abhaltung gebrauchte; Alles ist fertig.

Nun, das war eine lange schwere Epistel; — nehmen Sie sie gnädig auf u. erhören Sie

Ihren
allerunterthänigsten

Richard Wagner

Donnerstag 14 Januar 1841

IV.

Adr.:

Monsieur
Maurice Schlesinger
éditeur de musique
à Paris
17. rue de Grammont.²⁾

On est prié de
monter cette
lettre tout de
suite

Paris den 27 April 1841.

Mein allerverehrtester Herr und Gönner,

Ich kann mich unmöglich schlafen legen, ohne Sie auf die Wichtigkeit des Gegenstandes vorbereitet zu haben, der die nächste Veranlassung des Besuches sein wird, den ich Ihnen morgen früh abzustatten gedenke: — nämlich die Regulirung unserer Rechnung und 100 Franken Vorschuß. Die Sache ist der Vorbereitung würdig, u. mir muß daran gelegen sein, Sie so gut als möglich disponirt zu machen, — denn ich soll Donnerstag früh ausziehen³⁾ u. habe keinen Sou.

¹⁾ Das 9. Konzert, das Schlesinger für die Abonnenten seiner Musikzeitung „Revue et gazette musicale“ am Donnerstag, dem 4. Februar 1841, im „Salle Valentino rue St. Honoré“ gab, und in dem Wagners Ouvertüre zu „Kolumbus“ aufgeführt wurde.

²⁾ Schlesingers Privatwohnung.

³⁾ Vom 29. April bis zum 30. Oktober wohnte Wagner in Meudon bei Paris, 3 Avenue de Meudon. Vgl. „Mein Leben“ I, S. 235.

Also hören Sie u. vernehmen Sie geneigtest den Stand unserer Rechnung, wie ich ihn aus meinen Papieren ausgezogen habe u. wie er jedenfalls mit Ihren Büchern stimmen wird.

Ich habe von Ihnen erhalten: 2350. — sage: zweitausend dreihundert und fünfzig Francs, außerdem 90 fr., die ich als Vorschuß auf meine Artikel für die Gazette musicale bekam. Nach den von Ihnen selbst bestimmten und bereits zugestandenen Preisen, habe ich geliefert:

| | |
|--|-----------------------|
| Eine Anzahl Suite [sic!] für das Cornet | 500 fr. ¹⁾ |
| die Arrangements der Favorite | 1.150. ²⁾ |
| die Correction [sic!] der heillosen Partitur | 300 fr. ³⁾ |
| Zwei Arrangements des Guitarrero à 100 | 200 fr. ⁴⁾ |
| die Ouvertüre des Guitarrero à 2 et à 4 m. (leider nur:) | 30 fr. |

Summa: 2.180 francs; bleiben also 170 fr. vom Vorschuß. —

Dagegen habe ich jedoch geliefert für die gaz. mus. 3 Bogen u. 10 Spalten, den Bogen (leider nur) à 60 fr: macht 217 fr. 10 sous. Rechnen wir das Honorar für den bereits gesetzten u. nächstens erscheinenden Artikel über den Freischütz⁵⁾ (nach Ihrer eigenen Angabe 8 $\frac{1}{2}$ Spalten) hinzu, so beläuft sich das Honorar für meine Artikel auf 249 fr. 7 $\frac{1}{2}$ sous; davon gehen jedoch 90 frs. als Vorschuß auf meine Beiträge ab, so daß sich meine Forderung für dieselben nur noch auf 159 fr. 7 $\frac{1}{2}$ sous erstreckt.

Diese Summe in Abzug gebracht würde ich Ihnen demnach nicht mehr als 10 Fr. 12 $\frac{1}{2}$ Sous schulden u. diese 10 Fr. 12 $\frac{1}{2}$ sous nehme ich als Benefiz für die noch zu besorgenden Correctionen [sic!] der Arrangements in Anspruch.

Sie sehen, ich habsüchtiger Mensch lasse Ihnen keinen Sous [sic!] mehr u. dennoch erdreiste ich mich Sie um einen neuen Vorschuß anzugehen; es wäre unerhört, es wäre anmaßend über die Maaßen — wenn ich es nicht zu sehr gebräuchte. —

Hundert Franken, theuerster Herr Schlesinger, müssen Sie mir aber nothwendig von Neuem vorschießen, sonst wüßte ich gar nicht, wie Sie dereinst vor dem Richterstuhle der Nachwelt bestehen sollten, wenn es jemals heißen sollte: Moritz Schlesinger, der so wohlthätige und umsichtige Moritz Schlesinger hat dem künftig jedenfalls so sehr berühmten Richard Wagner hundert Frs. Vorschuß abgeschlagen, u. zwar zu einer Zeit wo er

¹⁾ Vgl. „Mein Leben“ I, S. 225.

²⁾ Erschienen zwischen Ende Januar und Anfang Juni 1841.

³⁾ Die Partitur erschien Ende Februar 1841.

⁴⁾ „Le Guitarrero, opéra en 3 actes, arrangé en Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle par R. Wagner — Musique de F. Halévy.“ „Le Guitarrero, opéra en 3 actes, arrangé en Quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Basse par R. Wagner — Musique de F. Halévy.“ Beide Arrangements sowie die Ouvertüre zu zwei und vier Händen erschienen Anfang Juni 1841.

⁵⁾ „Revue et gazette musicale“ 1841 vom 23. und 30. Mai 1841.

im Begriffe stand nach Rußland zu reisen u. seine glorreichen Handels-Verbindungen unter dem wohlthuenden Schutze der Favorite u. des Guitarrero bis in das Innerste von Asien auszubreiten! Gewiß schaudert Ihre Einbildungskraft, wenn Sie sich dies so ganz vor die Augen stellen, u. das beglückende Resultat dieses Schauders wird sein, daß Sie mir ungesäumt den erbetenen Vorschuß auszahlen lassen.

Ich rechne mit einer wunderbaren Sicherheit darauf! — Bedenken Sie, — schon im nächsten Monate, im herrlichen May, kann ich die herrlichsten Sachen liefern; — die begeistertsten Aphorismen, die gediegensten Novellen sind der gazette zugeschworen u. werden nicht wenig dazu beitragen, Ihr Blatt auf einen Gipfel des Ruhmes zu erheben, so daß man noch einst in fernen Zeiten — —

Ich kann nicht mehr, — ich erschöpfe mich zu sehr in poetischen Ergüssen und alles dies um 100 fr., damit ich ausziehen kann! Sie werden mein Angstgefühl zu würdigen wissen; — in dieser Überzeugung erlaube ich mir Einhalt zu thun u. mit Ergebung zu erwarten, was Sie über mich verhängen werden!

Mit Zerknirschung
Ihr
allerunterthänigster
Richard Wagner

V.

Adr.: Monsieur

Monsieur Maurice Schlesinger
Editeur de musique
à Paris

97 rue Richelieu

[Poststempel: Paris 21 janvier 1842.]

Verehrtester Herr u. Gönner,

Ich bin in dringendster Eile mit meiner Arbeit u. gehe deshalb fast gar nicht aus, oder doch nur nothgedrungen einmal einen Gang in Ihr Magazin, wo ich Sie wie es so oft mein Unglück ist — nicht antreffen kann! — Diese Reine de Chypre ist eine entsetzliche Oper, nämlich was die viele Arbeit betrifft [sic!], die sie dem Arrangeur macht: Sie sollten sehen, was für einen Stoß ich schon fertig vor mir liegen habe, u. doch ist der große Klavierauszug¹⁾ noch nicht complet; — das kommt unter anderem auch daher, daß viele große Striche, welche bei der hiesigen Aufführung (die dennoch schon 5 Stunden dauert) wegfallen, nach Halévy's Willen in

¹⁾ Klavierauszug mit Text erschien am 15. Juni 1842. Die erste Aufführung von J. F. Halévy's „Reine de Chypre“ fand am 22. Dezember 1841 in Paris statt.

dem Klavierauszuge nicht wegfallen sollen, was auch übrigens sehr recht ist, denn es sind oft große Schönheiten, die bei der Aufführung gestrichen sind.

Rechne ich nun den viel größeren Fleiß hinzu, den ich auf das Arrangement einer so gediegenen Partitur verwenden muß, so kann ich ohne Übertreibung sagen, daß ich was Zeit u. Mühe betrifft [sic!] die Favorite lieber zweimal arrangieren will, als diese Oper einmal.

Sie werden billiger Weise verstehen, worauf dies zielt. — —

Jedoch zur eigentlichen Veranlassung dieser Zeilen: ich möchte zugleich an die übrigen Arrangements gehen, u. dazu fehlt es mir — an Papier! — Wollten Sie nicht gütigst Sorge tragen, daß mir so schnell als möglich vier bis sechs mains Notenpapier à la française, zu 18 oder 20 Linien — zugeschickt würden? —

Ich bin, — wie Sie wohl wissen werden, — mit Herrn Land noch etwas verwickelt um eine kleine Schuld von 27 Fr.: hätten Sie wohl die Güte, Hrn. Land bei dieser Gelegenheit mit anzuzeigen, daß er diese Schuld auf Ihre Rechnung stellen solle, wogegen Sie natürlich diese 27 Fr. mir wieder auf die meinige stellen? — — Wie ist es in London gegangen?

Wenn die Millionen von dort heranlangen, so bin ich gewiß, daß mein Vorschuß bei Ihnen gestrichen wird, — das versteht sich von selbst, — u. daher bin ich sehr gespannt zu erfahren, ob u. wann die Millionen ankommen werden.

Immer in Arbeit
Ihr
getreuster Diener

Richard Wagner

VI.

Adr.: Monsieur
Monsieur Maurice Schlesinger
Editeur de musique

Rue Richelieu 97
à Paris

Teplitz 25. Juni 1842.¹⁾

Verehrtester Herr und Freund,

Seien Sie mir nur um des Himmels Willen nicht böse, daß ich erst so spät meiner Verpflichtung nachkomme!

Was hilft aber der beste Wille, seine Schuldigkeit zu thun, wenn die Verhältnisse es durchaus unmöglich machen? Seitdem ich nach Deutsch-

¹⁾ Seit Anfang Juni weilte Wagner in Teplitz.

land¹⁾ zurückgekehrt bin, habe ich fast keine Woche an demselben Orte zubringen können, was hauptsächlich aus dem Umstande herrührte, daß in Dresden u. Berlin fast gleichzeitig an das Einstudieren meiner Opern gegangen werden soll.

Für Berlin machte mir zumal der neue Intendanten-Wechsel viel zu schaffen u. ehe ich Hr. Küstner²⁾ mit meinem Interesse hinsichtlich der Beschleunigung der Aufführung meiner Oper „Der fliegende Holländer“ gänzlich befreundete, hatte ich ihn bald hier, bald dort aufzusuchen.

Zudem kam, daß meine eigene Existenz Schritte erforderte, die mich ebenfalls nicht so bald zur Ruhe kommen ließen.

Sie sehen aber wohl, werthester Gönner, daß dies Alles Dinge sind, die einem Menschen u. Künstler wohl geeignet sind, den Kopf einzunehmen, u. da ich zumal wußte, daß Sie an den hinterlassenen Arrangements für's Erste noch genug zu drucken hatten (denn selbst von dem vollständigen Klavier-Auszuge war, als ich Paris verließ, noch keine Platte in Arbeit), so hatte ich bei allen Gewissensbissen wenigstens immer noch den Trost, daß ich Ihnen durch meine Verzögerung eigentlich keinen Schaden zufügte. — Die erste Zeit, die mir gehörte, habe ich aber sogleich benutzt, an die Arbeit für Sie zu gehen, u. hier überschicke ich Ihnen das Arrangement für Quatuor.³⁾

Zu bemerken habe ich, daß in dem Correctur-Abzuge der Partitur, den Sie mir mitgaben, der Choeur triomfale u. der Tanz (La Chypriote) des 4^{ten} Actes fehlten, u. ich beide Nummern so mit [sic!] nicht arrangiren konnte. Jedenfalls sind diese Stücke aber sehr geeignet, in dies Arrangement mit aufgenommen zu werden, u. sollte Ihnen dies daher noch nicht stark genug erscheinen, so bliebe nichts weiter übrig, als diese beiden Stücke von Jemand Anderem noch nachträglich arrangiren zu lassen, falls es zu langwierig erscheinen sollte, mir ersten [sic!] die Ergänzung der Partitur nach Deutschland zu schicken, zu dem Zweck, daß ich das Arrangement selbst vervollständige.

Das Arrangement zu 4 Händen bringe ich Ihrem Bruder nächstens selbst mit nach Berlin.

Da Sie es schon lange erwartet haben werden, habe ich es außerdem vorgezogen, Ihnen das Arrangement direkt mit der Fahrpost zuzuschicken, u. ich habe nur zu bedauern, daß ich es von Oesterreich aus nicht bis nach Paris, sondern nur bis an die Grenze frankiren kann: das

¹⁾ Wagner verließ Paris am 7. April 1842 und kam in Dresden am 12ten an.

²⁾ Karl Theodor von Küstner trat 1842 an die Stelle des Grafen Redern als Intendant der Schauspiele zu Berlin.

³⁾ „La Reine de Chypre — Airs arrangés en quatuor pour 2 violons, alto et basse en 3 suites par Richard Wagner. Musique de F. Halévy.“ Erschienen Ende 1842.

Porto berechnen Sie mir schon einmal bei Gelegenheit. Mit meinen Geschäften steht es übrigens sehr gut: in den letzten Tagen des August oder in den ersten des September kommt mein Rienzi in Dresden,¹⁾ gegen Ende September mein fliegender Holländer²⁾ in Berlin zur Aufführung.

Bewahren Sie mir Ihre Theilnahme, die mir so oft Hülfe in der Noth brachte.

Meine Frau läßt bestens grüßen: sie genießt jetzt nach ärztlicher Vorschrift die hiesige Badekur.

Im Übrigen ist uns Paris noch unvergeßlich u. so hartes wir auch dort litten, so überwiegt doch fast die Erinnerung des Großartigen des dortigen Lebens.

Nehmen Sie nochmals den herzlichsten Dank für Ihre mir stets bewiesene Güte, u. die Versicherung, daß ich nie aufhören werde zu sein

Ihr

dienst-verpflichtetster

Richard Wagner

Teplitz

VII.

Adr.: Sr. Wohlgeboren

Herrn Hofrath Theodor Winkler³⁾

Dresden

Royaume de Saxe

[Mit einem Beitrag für die Abendzeitung.]⁴⁾

Hochgeehrtester Herr,

Ich hoffe Ihrem Wunsche entgegen zu kommen, wenn ich Ihnen hiermit als Schluß meiner Herbst Nachrichten eine flüchtige Anzeige der ersten Aufführung der neuen Halévyschen Oper,⁵⁾ so wie eine etwas nähere Besprechung des letzten Scribe'schen⁶⁾ Lustspieles für die Abendzeitung zusende.

Aus meinem Berichte selbst werden Sie ersehen warum ich mich nicht ausführlicher über die Halévy'sche Oper ausspreche; — ich habe

¹⁾ Die erste Aufführung des „Rienzi“ fand am 20. Oktober 1842 statt.

²⁾ „Der fliegende Holländer“ wurde am 2. Januar 1843 in Dresden gegeben und erst am 7. Januar 1844 in Berlin.

³⁾ Karl Gottfried Theodor Winkler (Schriftstellernamen: Theodor Hell) 1775 bis 1856. Theatersekretär, 1816 Sekretär der Akademie der Künste, 1824 sächsischer Hofrat, seit 1817 Hauptredakteur der Dresdener Abendzeitung, für die Wagner 1841 neun Pariser Berichte schrieb. [Sie sind gesammelt in „Der junge Wagner“. Red.]

⁴⁾ Neunter Brief an die Dresdener Abendzeitung: Paris, 23. Dezember 1841; erschien am 10. und 11. Januar 1842.

⁵⁾ „La reine de Chypre.“ Vgl. den Brief an Schlesinger vom 21. Januar 1842.

⁶⁾ „Une Chaîne“ von Scribe, unter dem Namen „Fesseln“ von Theodor Hell übersetzt. Erste Aufführung am 29. November 1841 im Théâtre Français.

darüber zu viel zu sagen, als daß ich nicht wünschen sollte, dies in einem besonderen Artikel¹⁾ zu thun, welchen ich in den nächsten Tagen Ihnen jedoch ebenfalls zusenden werde, und zwar mit dem Wunsche ihn in den Haupt-Text aufgenommen zu sehen, weshalb ich Ihnen dies vorläufig anzeige, damit Sie mir einen Platz dafür reserviren möchten.

Zugleich nehme ich mir die Freiheit, Sie zu ersuchen, wenn es möglich wäre, doch gefälligst es veranstalten zu wollen, daß mir mein Exemplar der Abendzeitung in öfteren Zusendungen angewiesen würde; ich muß jedesmal fast ein Vierteljahr warten, wo ich dann allerdings zwar immer alles erhalte, dennoch wäre mir lieber, ich erhielte die Nummern wenigstens Monatsweise, damit ich doch öfter etwas aus meinem deutschen Vaterlande erfahre.

Ich besitze jetzt die Blätter bis zum 23^{ten} Oktober. Mit den herzlichsten Wünschen für Ihr werthes Wohlsein, u. unter der Versicherung meiner treuesten Ergebenheit verbleibe ich

Ihr
dankbarster Diener

Richard Wagner
14. rue Jacob.²⁾

Paris 24 dec. 1841.

¹⁾ Dresdener Abendzeitung 1842, 26. bis 29. Januar.

²⁾ Vom 30. Oktober bis zum 7. April 1842 wohnte Wagner in der rue Jacob, 14.

DIE GRUNDLAGEN DER PARSIFAL-DICHTUNG

VON ALFRED HEUSS IN LEIPZIG

Die Freigabe von Wagners letztem Bühnenwerk wird vor allem auch das Gute haben, daß in ganz anderem Maße, als es bis dahin der Fall war und der Fall sein konnte, sich breitere Kreise mit dem „Parsifal“ beschäftigen. Billige Klavierauszüge und Textausgaben genügen hierzu nicht, denn ein Bühnenwerk will von seinem Bestimmungsort aus wirken, von hier gehen seine eigentlichen Anregungen aus. Diese sind es auch, die sehr viele veranlassen können, über das Gehörte und Geschaute nachzudenken, was ein eingehenderes Studium des Werkes zur Folge haben wird. So massenhaft auch in der letzten Zeit über die Freigabe des „Parsifal“ geschrieben worden ist, über das Werk selbst las man sehr wenig und so steht, wenn man so will, die Auseinandersetzung Deutschlands mit dem Werk erst so recht bevor. Sie dürfte, in unserer Zeit einer allmählich sich meldenden Wagnerkrise, nicht ganz uninteressant werden; wünschen wird man dabei vor allem eines: daß sich das gegenwärtige Deutschland einigermaßen auf der Höhe der Situation zeige. Meiner Ansicht nach wird man noch einmal recht scharf um die Bedeutung Wagners kämpfen, wofür die Anzeichen bereits vorliegen. Antiwagnerische Aufsätze sind nichts Außergewöhnliches, bezeichnender ist aber der ketzerische Ton über Wagner, den man in manchen Kreisen antrifft. Teilweise darf dies als die Folge einer maßlosen, künstlich geschürten Wagnervergötterung angesehen werden, die in Verbindung mit mannigfachen anderen, besonders im Wesen des Wagnerschen Kunstwerks begründeten Ursachen, zu einer Reaktion führen müssen. Indessen, Wagner ist eine derart große und einzigartige Kunst- und Kulturerscheinung, daß ihr auch einmal die Unterschätzung einer Zeit nichts Ernstliches anhaben kann, so wenig die Überschätzung einen Mann größer macht als er ist. Von einer objektiven Beurteilung Wagners ist man somit auch heute noch recht weit entfernt, was ja nichts anderes beweist, als daß unsere Zeit von Wagner innerlich noch zu sehr berührt wird, um ihn mit ruhiger Offenheit betrachten zu können. Das betrifft indessen einzig die Gesamtpersönlichkeit Wagners, denn uns die rein künstlerische Seite seiner Werke klar zu machen, steht uns nichts im Wege, es sei denn eine gewisse, im Menschen liegende Bequemlichkeit, die das Erreichbare nicht mit allen Mitteln echten Strebens zu erlangen sucht.

Unter den wagnerfeindlichen Aufsätzen der letzten Jahre dürfte ein Artikel über „Die Grundlagen der Parsivaldichtung“ insofern eine erste Stelle einnehmen, als er in einer der angesehensten und von den gebildetsten Kreisen Norddeutschlands gelesenen Zeitschriften erschienen ist, in den von Hans Delbrück herausgegebenen Preußischen Jahrbüchern

(Heft 1 des 150. Bandes, mit einer durch eine Erwiderung hervorgerufenen Fortsetzung im ersten Heft des folgenden Bandes). Der von einem Pseudonymus herrührende Artikel ist in einem Tone Wagner gegenüber gehalten, der klar zeigt, wie viel manche Kreise des sogenannten gebildeten Deutschlands gegen den Bayreuther Meister herauszunehmen sich berechtigt fühlen. Man glaubt einen Artikel aus der Zeit der Wagnerhetze in München vor sich zu haben, wenn man den Aufsatz von Jejunus — so bezeichnet sich der Anonymus — liest, heute, 30 Jahre nach dem Tode Wagners. Die Redaktion dürfte indessen den ganzen Ton des Artikels damit rechtfertigen, daß ihr Mitarbeiter mit Gründen, mit scharfsinnigen, gewißermaßen unwiderleglichen Gründen zu Felde ziehe, und daß, wenn jemand im absoluten Rechte sei, es nicht so sonderlich darauf ankomme, ob der Ton etwas feiner oder gröber sei. Letzten Grundes ist das auch meine Meinung, und so soll uns der Ton, auch die Tendenz des Artikels nicht im geringsten anfechten, sondern einzig mit den Gründen wollen wir uns beschäftigen, den Gründen, die „Parsifal“ zu einem auf einer „völlig verfehlten Grundlage“ beruhenden Werke stempeln. Erst nachher seien uns noch einige allgemeine Worte gestattet. Zu bemerken ist einzig noch, daß die Erwiderung, die der Artikel durch einen bekannten, speziellen Wagner-Schriftsteller gefunden hat, den Verfasser der „Grundlagen der Parsivaldichtung“ mehr erfreuen als zum Nachdenken reizen mußte. Leider! Denn die bayreuthischen Wagner-Schriftsteller mußten uns, selbst bei Zubilligung manches mildernden Umstands, über ihren Meister und sein letztes Werk Begründeteres und Höherstehendes vorbringen können, als es auch in diesem Falle zutage tritt; sonst ist es zu unserer Zeit um ihre Hüterschaft des Grals nicht sonderlich gut bestellt.

Über die allgemeine Einleitung des Pseudonymus kann man sich kurz fassen. Er spricht mit großer Kraft aus, daß die Wagnersche Dichtung ihr Existenzrecht nur im Rahmen der Musik habe, „genau so wie der alte, viel geschmähte Operntext“, weshalb „in Ansehung eines ausschließlich aus ihnen selbst hergeleiteten Daseinsrechtes nicht der geringste Unterschied zwischen Wagnerschen Dichtungen und den alten Operntexten“ bestehe. Zum Teil, nämlich in ihrem Ausgangspunkt, ist diese ja durchaus nicht neue Ansicht völlig richtig; wie man Wagners Dramen nicht der Geschichte des Wortdramas einreihet, sondern der der Oper, des Musikdramas. Aber mit diesem groben handgreiflichen Unterschied trifft man weder das Wesen des alten Operntextes noch der Wagnerschen Dichtungen. Jejunus wird sich darüber vielleicht etwas klarer, wenn er darauf aufmerksam gemacht wird, daß er sich über den „Parsifal“ ein durchaus begründetes Urteil zutraut, ohne von der Musik auch nur ein Wort zu reden, während er sich wohl selbst sagen muß, daß über einen früheren Operntext sich nur im Hinblick auf die Musik, auf

das, was der Komponist aus ihm gemacht hat, urteilen läßt. Nicht der „Zauberflöten“text als solcher hat Goethe zu einer Fortsetzung angeregt, sondern die Mozartsche „Zauberflöte“. Wagners Dichtungen können, wie der Artikel des Jejunus zeigt, ein Leben als reine Lesedramen führen, wobei es uns vorläufig ganz gleichgültig sein kann, ob z. B. über das „Lesedrama“ „Parsifal“ der Stab gebrochen werden kann oder nicht. Auch wenn das erstere der Fall wäre, die Tatsache, daß über „Parsifal“ in der angegebenen Weise geurteilt werden kann, beweist, daß zwischen einem gewöhnlichen und einem Wagnerschen Text Unterschiede bestehen. In welcher Art diese Unterschiede im einzelnen beschaffen sind, geht uns hier nichts an; wer nur einigermaßen darüber Bescheid weiß, nach welchen Prinzipien vorwagnersche Operntexte angelegt worden sind, wird das Notwendige anführen können. Das Wesen der Wagnerschen Dichtungen erkennt man aber auch an einer Konsequenz, die sie in neuerer Zeit herbeigeführt haben. Ohne Wagners Wirksamkeit auf dem Gebiete der dramatischen Dichtung läßt sich das Verfahren, fertige Wortdramen ohne geringste musikdramatische Zurichtung als Operntexte zu verwenden, nicht erklären. Auch früher hat man Wortdramen verwendet, sie aber den Prinzipien des Operntextes angepaßt, was klar genug die durch Wagners Vorgehen bedingte Entwicklung auf diesem Gebiete anzeigt. Ob man mit ihr einverstanden ist oder nicht, tut gar nichts zur Sache; in der Kunstgeschichte reden die Fakta, nicht Ansichten. Die Wagnerschen Dichtungen stehen mitten zwischen Operntexten und Wortdramen. Das nicht anerkennen wollen, heißt die letzten fünfzig Jahre musikdramatischer Entwicklung als nicht existierend weg denken. So ist es auch vollständig gleichgültig, ob Jejunus sagt, daß die Wagnerschen Texte „sich in keiner Beziehung von den alten Operntexten, die ebenfalls nur in Verbindung mit der Musik lebensfähig sind, unterscheiden“. Wagners Dichtungen bezeichnet man vielleicht am besten als Operndichtungen, womit angedeutet ist, daß bei ihrer Gestaltung sowohl Prinzipien der Musik wie der Dichtkunst mitgewirkt haben, zum Unterschied von Operntexten, bei deren Anlage die musikalischen Prinzipien im Vordergrund stehen und von Wortdramen, die von ihrem Autor ganz „musiklos“ gesehen sind. Bekanntlich kann man aber selbst bei manchen Wortdramen musikalische Tendenzen wahrnehmen: in Schillers „Maria Stuart“ findet man so etwas wie Arien, und der zweite Teil des „Faust“ rechnet offen auf musikalische Wirkungen; es fällt deshalb niemandem ein, diese Werke als Operndichtungen zu bezeichnen. Die Beziehungen zwischen den einzelnen Künsten sind zu gewissen Zeiten sehr eng, ob zu ihrem Nutzen oder Schaden, ist eine Frage der Ästhetik; die Geschichte wird von den Bereicherungen zu berichten wissen, die durch derartige Verschmelzungen der Künste zustande kommen. Daß gerade Wagner seine Stellung in der Kunstgeschichte zum

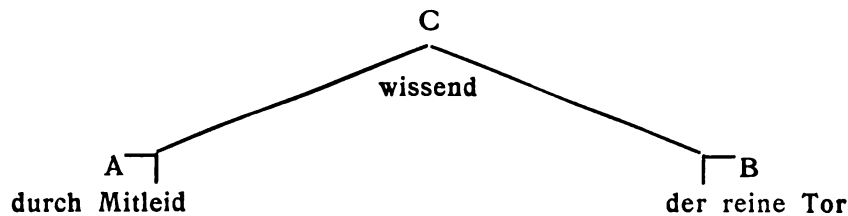
Teil seinen musikalischen und echt dichterischen Fähigkeiten verdankt, und er durch diese eine einzigartige Erscheinung ist, darüber läßt sich nun einmal nicht streiten. Kurz, mit so groben Strichen, wie es Jejunus getan hat, läßt sich Wagners Stellung in der Geschichte des Opern„textes“ nicht zeichnen.

Sehen wir indessen zu, durch welche Kritik Jejunus dazu gelangt, die Dichtung des „Parsifal“ vollständig ablehnen zu müssen. Nach seiner Beweisführung ist sie nämlich sowohl hinsichtlich der Grundidee wie der Ausführung dieser Idee derart verfehlt, daß ihm jeder bessere Operntext höher steht. Ja noch mehr: „Zusammengehalten mit dem dichterischen Inhaltswerte des ‚Parsifal‘ muß die sogenannte Bayreuther Idee, die in diesem Werke ihre höchste Spitze findet, geradezu als ein künstlerischer Humbug bezeichnet werden.“

Die zweierlei Vorwürfe des Pseudonymus lassen sich mit ein paar Worten angeben. Zunächst der erste; die These des Werkes:

durch Mitleid wissend, der reine Tor,
beruhe insofern auf einer ganz verfehlten Grundlage, als nicht das Mitleid zur Erkenntnis führe, sondern das Wissen. „Nicht kann ein reiner Tor durch das Gefühl des Mitleids ein Wissender werden, sondern das Umgekehrte ist richtig: Ein Wissender kann durch das Gefühl des Mitleids ein reiner Tor werden!“

Was den zweiten Satz betrifft, so springt sein Unsinn, trotz Jejunus' Versicherung, es handle sich um eine ganz triviale Wahrheit, sofort in die Augen, und damit wird auch zugleich das Hauptproblem berührt. Ein Wissender kann überhaupt nicht plötzlich ein reiner Tor werden, sei es durch das Mitleid oder etwas anderes. Wäre dies der Fall, so ergäbe dies den Beweis, daß der Betreffende überhaupt kein Wissender war, wenigstens nicht in dem Sinne, wie das Wort „wissend“ hier gebraucht wird, und hierauf kommt alles an. Der groteske Fehler des Jejunus besteht darin, daß er zwischen „wissend“ und der auf das Wissen gerichteten Tendenz, dem Streben, nicht unterscheidet, sondern diese beiden grundverschiedenen Begriffe durcheinanderwirft. Wenn ich in einer Frage wissend bin, d. h. mich wissend gemacht habe, so liegt das Streben, wissend zu werden, hinter mir. Nur das Streben kann, z. B. durch Gefühlswallungen wie Mitleid, getrübt und sogar falsch geleitet werden, kann mich zum wirklichen — nicht reinen — Toren machen, in welchem Falle es sich also um kein Wissen handelt. Bin ich aber im Besitz des Wissens, ein Wissender, so ist vorläufig das Endziel erreicht, nichts kann das Erreichte mir entreißen. Das Wissen ist, wie es Wagner durch eine ganz großartige Wort- und Satzplastik sehr schön zeigt:



das Endziel (C), erreicht durch zwei Ursachen (A und B), Mitleid und Reinheit. Es geht nun unmöglich, daß $A + C = B$ ergeben, oder $B + C = A$, denn C enthält in sich überhaupt A und B, und wollte man z. B. $A + C = B$ als Formel ausdrücken, so hieße sie: $A + (A + B) = B$, eine Formel von grotesker Unrichtigkeit. Wer eine Gleichung lieber in Zahlen ausgedrückt sieht, setze Zahlen statt Buchstaben, also $A = 1$, $B = 1$, ihre Summe $= 2$. Da hätten wir z. B. für $A + C = B$ die Gleichung: $1 + (1 + 1) = 1$. Das und nicht anderes sagt aber Jejunus mit dem Satz, daß ein Wissender durch Mitleid ein reiner Tor werden könne.

Indessen greift Jejunus vor allem die Ursachen, A und B an, und bestreitet, daß aus ihnen sich C ergeben könne. „Es erscheint uns nicht minder gewiß“, sagt er, „daß wir uns, um überhaupt von Mitleid erfaßt zu werden, der Ursachen, die unser Mitleid erwecken, bewußt sein müssen und insofern durch Wissen mitleidig werden.“ Wir sehen zunächst, daß auch hier Jejunus fortwährend Ursache und Wirkung miteinander verwechselt. Es handelt sich für die Erfüllung des Spruchs nicht darum, wie man mitleidig wird, sei es durch Wissen oder sonst etwas, sondern wie man wissend wird, d. h. wie Parsifal wissend wird. Es ist wieder eine Spezialfrage, wodurch das Mitleid erregt wird, eine Frage, die unser Orakelspruch mit keiner Silbe berührt; wohl untersucht sie aber, wie wir später sehen werden, das Werk selbst, das die Aufgabe hat, auch die Ursachen für A und B vor dem Hörer zu untersuchen. So ergibt sich denn als erstes: welcher Art muß A, das Mitleid, beschaffen sein, damit es zu C, zum Wissen führt? Das führt auch zu den innersten Triebfedern des Werkes.

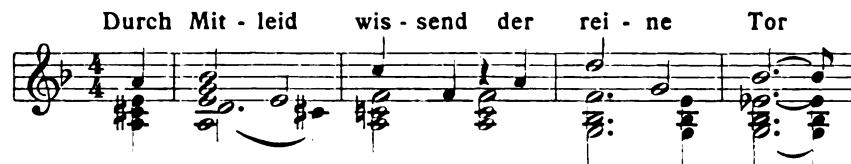
Es gibt verschiedene Arten des Mitleids, und man erkennt die Plattheit des Denkens und — Fühlens von Jejunus auch hieran, daß er hier gar nicht zu unterscheiden vermag. Wer aber in dieser Frage versagt, kann über den „Parsifal“ überhaupt nicht mitreden. Das Mitleid kann passiver Natur sein, insofern, als man nur Mitleid fühlt, ohne wirklich einzugreifen, werktätig zu helfen. Ein überaus großer Prozentsatz von Menschen nennt nur dieses — man könnte es das schöne Mitleid nennen — Mitleid sein eigen. Es gibt ferner, als Gegensatz zum schönen Mitleid, ein übertrieben helfendes Mitleid, d. h. ein solches, das die Hilfe am falschen Ort ansetzt oder doch zuviel tut. Man könnte ferner von einem Verstandesmitleid reden, worunter zu verstehen wäre, daß

der und jener an und für sich vom Gefühl des Mitleids wenig Affizierte es aus Verstandesgründen für gut hält, Mitleid zu bezeigen und zu betätigen. Alle diese Mitleidsarten sind nun aber nicht das richtige; das „ideale“ Mitleid sieht ganz anders aus. Dieses ist gefühlswarm und werktätig zugleich, aber insofern auch mit Kritik ausgestattet, als es nur dort helfen wird, wo Hilfe angebracht ist. Etwa in Männern wie Pestalozzi, Francke, Livingstone tritt uns dieses Mitleid sichtbar entgegen. Dieses Mitleid ist es nun auch, das im „Parsifal“ seine künstlerische Behandlung erfährt; auf welche Weise, werden wir sehen.

Nun gilt es aber auch, die andere Ursache, um „wissend“ im Sinne des Orakelspruchs zu werden, ins Auge zu fassen, nämlich den „reinen Toren“. Hier setzt eigentlich das Besondere erst so recht ein. Auch der mit dem „idealen“ Mitleid Ausgestattete wäre nicht imstande, „wissend“ zu werden, denn — ich muß hier etwas vorgreifen — einer Gefahr würde auch dieser nicht entgehen, der der Sinnlichkeit, die im „Parsifal“ als die furchtbarste Gefahr für den Menschen dargestellt wird. Die Reinheit muß deshalb in einem derart starken Grade vorhanden sein, daß eine gewisse Garantie vorhanden erscheint, sie werde im Falle der Gefahr nicht unterliegen. Aber dennoch, sage ich weiter, wird selbst die Reinheit, wie sie bei einem reinen Toren wie Parsifal ihren stärksten Ausdruck findet, der Gefahr der verführerischsten Sinnlichkeit unterliegen, wenn sie nicht durch ein möglichst intensives, der Sinnlichkeit entgegengesetztes Gefühl bekämpft wird, und zwar, wie es im „Parsifal“ der Fall ist, durch den Mitleid erregenden Schmerz. Klingsor spricht ganz richtig aus, daß er den Toren Parsifal nicht fürchte: „Du dort, kindischer Sproß! Was auch Weissagung dir wies, — zu jung und dumm fielst du in meine Gewalt: — die Reinheit dir entrissen, bleibst mir du zugewiesen.“ Das heißt so viel: deine Reinheit mag noch so groß sein, durch deine Unerfahrenheit wird sie zu Fall gebracht werden. Er weiß nicht und würde es, selbst wenn er es wüßte, niemals glauben, daß es irgend etwas in der Welt gebe, was der Sinnlichkeit Widerstand leisten könnte. So sagen wir denn jetzt: Selbst der ideal Mitleidige fällt den Lockungen der verführerischsten Sinnlichkeit zum Opfer, ebenso aber auch der unerfahrene Reine; einzig das Zusammenwirken kann das eventuelle Bollwerk abgeben. Daß die Möglichkeit eines Zusammenwirkens von ganz besonderen Umständen abhängt, kann man rein theoretisch beweisen. Die Reinheit wird nicht vor eine Probe gestellt, gelangt nicht zur Wirksamkeit, so es sich um ein Objekt des Mitleids handelt; dieses wieder spielt keine unmittelbare Rolle bei einem Objekt der Reinheit, d. h. der Sinnlichkeit. Oder, anders ausgedrückt: der „ideal“ Mitleidige braucht nicht zugleich die höchste Herzenseinfalt zu besitzen, um seiner Bestimmung als Mitleidiger voll gerecht zu werden, der reine Tor aber braucht nicht ein „ideal“ Mitleidiger zu sein, um wirklich als reiner

Tor zu gelten. Wir sehen, wie scharf sich durch die Gegenüberstellung der beiden Faktoren — „durch Mitleid“ und „der reine Tor“ — das Problem zuspitzt, und wie Wagner im entscheidenden Augenblick die beiden Faktoren zusammenwirken läßt, gehört für mich auch zum Raffiniertesten, d. h. zum Einfachsten und Kompliziertesten zugleich, was es auf dem Gebiete der dramatischen Literatur gibt. Wir werden bald darauf zu sprechen kommen.

Nicht für Jejunus, sondern für die, die am „Parsifal“ ein echtes Interesse haben, sei nun auch kurz ausgeführt, wie die Musik des Orakelspruchs beschaffen ist. Nachdem wir uns über diesen klar geworden sind und seine Interpretation durch Jejunus als grundfalsch erkannt haben, kann die Betrachtung der Musik die Probe aufs Exempel geben. Es sei aber noch besonders bemerkt, daß diese kleine Abschweifung nicht nötig wäre, da sich die Dichtung zum „Parsifal“ in ihren Grundideen ohne die Musik erklären läßt. Ein „bißchen“ Musik dazwischen hinein tut aber ganz gut. Die musikalische Fassung des Spruchs heißt:



Das Wichtigste am ganzen Spruch ist das „wissend“, die Wirkung, also das, was Jejunus so gründlich mißverstanden hat. Der „Wissende“, wie ist er beschaffen? Wir bemerken zunächst, daß einzig in diesem Takt — den Schlußtakt ausgenommen — keine Dissonanz vorhanden ist, während beide Faktoren, sowohl „Mitleid“ als „reine“, mit Dissonanzen gegeben sind. Das sagt schon überaus viel. Beim Wissenden kann und darf es nichts mehr geben, was nach einer Lösung verlangt, der Wissende ist ein Fertiger, ein Vollendeter, der sich frei und ohne irgendwelche Hemmungen betätigen kann. Gerade das letztere ist außerordentlich wichtig; ein „Wissender“, der sich nicht betätigen würde, wäre kein wirklich Vollendeter; denn Wissen allein tut es nicht. Und das drückt Wagner mit genialer Einfachheit durch den lebhaften Quintensprung aus, und zwar von der Quinte in den Grundton, dem musikalischen Ausdruck größter Bestimmtheit. Man kann in diesen paar Noten eine Tat des Wissenden symbolisiert finden, kurz, in diesen bestimmten, klaren Dur-Akkordtönen äußert und betätigt sich der „Wissende“. Auch daß es ein Sextakkord, kein Grundakkord ist, hat seine tiefe Bedeutung. Der Grundakkord bezeichnet ein Ruhen, ein Ende; für den „Wissenden“ gibt es aber ein solches nicht. All das liegt in den paar Noten ausgedrückt. Hingegen die Dissonanzen für die Ursachen, um wissend zu werden! Die schärfste findet sich auf Mitleid, weil dieses das Gefühl am stärksten berührt, die Dissonanz von a b berichtet uns sogar von einem brennenden Gefühl. Aber, wir kommen nun

wieder zur Wirkung: das „wissend“ wird (A-dur — F-dur) unvermittelt bewirkt, obwohl die Auflösung der Dissonanz g nach f zwischen den beiden Akkorden eine Verbindung herstellt, die den Weg von A nach C weist. Nach den früheren Auseinandersetzungen über den Sinn des Spruches fällt die Erklärung wohl nicht mehr schwer. Zwischen der Betätigung des reinen Mitleids und dem Wissenden gibt es eine überbrückbare, aber immerhin eine Kluft, denn lediglich von A aus kann C nicht erreicht werden. Wäre dies der Fall, so hätte Wagner dem A-dur Sept-Akkord einen D-dur Akkord folgen lassen müssen. So steht denn C, das Ideal, nämlich die Wirkung aus A und B zugleich, scharf abgehoben neben A. Weiter: Mit größtem Nachdruck hebt Wagner das „reine“ hervor. Hierauf kommt ja auch unendlich viel an. Ein durchaus Reiner, welche Seltenheit, welche Ausnahme! Mitleidige selbst in unserem Sinne gibt's verhältnismäßig viele, aber vollkommen Reine! Aber selbst dieses Wort ist in Dissonanzen, aber weiche, man darf sagen, sinnlich weiche, getaucht. Welch' scheinbarer Widerspruch zu der Bedeutung des Wortes, worüber wir uns aber nicht mehr auszusprechen brauchen, da wir wissen, daß die größte Gefahr für die Reinheit in der Sinnlichkeit besteht. Welcher „talentvolle“ Komponist hätte aber dieses Wort nicht mit den reinsten Harmonieen gegeben! Und nun noch das Wort „Tor“. Auch hier eine Kluft — der plötzliche Es-dur Akkord — zu dem vorherigen, aber eine andere wie früher. Der „Tor“ schwebt in der Quintlage des Akkords so etwas wie in der Luft, aber die Heldentonart Es-dur weist auf die Heldenkraft, die in dem Toren stecken muß, um seiner Bestimmung genügen zu können. Die Trennung zwischen „reiner“ und „Tor“, ausgedrückt durch die plötzliche Modulation, zeigt uns, daß zwischen diesen beiden Begriffen keine notwendigen Beziehungen bestehen müssen; denn die Reinheit schließt das bloße Torentum nicht mit ein. „Parsifal“ ist rein, auch nachdem er wissend geworden und sein wirkliches Torentum hinter ihm liegt; daher die Modulation. Das alles wird in den paar Takten ausgedrückt, man steht vor einem Stückchen Tonkunst, wie es überhaupt nur Genies erster Potenz schreiben können, die geistig klar Geschautes mit spielender Beherrschung der künstlerischen Mittel zum knappsten und deutlichsten Ausdruck zu bringen vermögen.

Und nun soll's mit dem enträtselten Orakelspruch auf eine fröhliche Wanderschaft durch das Werk gehen; wir brauchen uns nirgends mehr lange aufzuhalten, da die ganzen, auf einem grotesken Mißverständnis sich aufbauenden Argumente unseres Pseudonymus schon längst zu einem jämmerlichen Nichts zusammengefallen sind. Ein gelegentlicher Blick auf sein unordentliches Getue soll uns einzig eine gewisse erheiternde Genugtuung bereiten, ein Akt dramatischer Gerechtigkeit, die nicht dulden will, daß große Männer von pietätlosen — im Sinne von pietas — Köpfen angegeifert werden.

Parsifal erschießt den Schwan, wird über die Tat aufgeklärt und dadurch von Mitleid erfaßt. Unser Pseudonymus frohlockt: Seht ihr's, sagt er, hab' ich's euch nicht mindestens fünfmal gesagt, daß das Mitleid durch das Wissen erweckt wird, und der Wagner einen gewaltigen Bock geschossen hat, als er seine Formel gerade umgekehrt faßte; und jetzt geht dieser saubere Denker hin und beweist in der Praxis, was ich, der kluge, tiefe Jejunus, haarklein bewiesen habe. — Man brüllt nicht immer gut, wenn man laut brüllt. Auf welche Weise das Mitleid erweckt wird, ist so lange eine Nebenfrage, als es nicht zum Wissen führt. Ist denn Parsifal durch die Aufklärung von Gurnemanz ein „Wissender“ geworden? Nicht im mindesten! Wenn die Sache so einfach wäre, daß man sich bloß von einem anderen aufzuklären lassen brauchte, dann wäre sogar Jejunus ein Wissender, da er, ein echter Sohn unserer intellektuellen Zeit, für die innere Entwicklung eines Menschen das Wissen, die Aufklärung des Verstandes zum Ausgangspunkt nimmt und als selig machend ansieht. Daß Parsifal über seine Tat aufgeklärt und dadurch sein Mitleid erregt wird, ist bekanntlich ein feiner Zug, sofern Kinder, Unerfahrene über den Schmerz, das Sterben usw. aufgeklärt werden müssen, damit bei ihnen die entsprechende Saite in ihrem Innern zum Klingen gebracht wird. Wichtig ist für uns einzig, daß die Aufklärung auf Parsifal einen sehr starken Eindruck macht, was uns, da wir vorläufig von unserem Helden gar nichts Weiteres wissen, sagt, daß die Mitleidsfaser in seinem Herzen stark ausgebildet ist. Ein gewöhnlicher Knabe hätte sich die Belehrung zwar ebenfalls zu Herzen genommen, wäre aber nicht ergriffen gewesen. Der nächste Augenblick zeigt, daß die Aufklärung über körperlichen Schmerz mit erfolgtem Tod noch keine unmittelbaren Früchte getragen hat: Parsifal würgt Kundry nach ihrer Mitteilung vom Tode seiner Mutter.¹⁾ Von Mitleid ist da nichts zu merken, um so stärker wirkt aber Parsifals wirkliche, nicht reine Torennatur. Wie man im Mittelalter die Boten schlechter Nachrichten schlecht behandelte und gelegentlich töten ließ, so identifiziert auch Parsifal die Botschaft mit dem Botschafter. Wir sehen auch hier wieder, daß die beiden Faktoren A und B sehr schwer zum Zusammenwirken gebracht werden können; denn Parsifals Ergriffenheit äußert sich in einer mitleidlosen Handlung. Was uns oder Gurnemanz wichtig erscheint: Parsifal hat zwei Proben seines Wesens gegeben, eine Mitleids- und eine Torenprobe, und so kann kraft dieser, wie Gurnemanz richtig ausgerechnet hat, der Gang nach dem Tempel mit einem gewissen Recht auf Erfolg unternommen werden.²⁾

¹⁾ Daß Jejunus mit einem derartigen Zug nichts zu machen weiß, ihn sogar ganz ignoriert, verwundert bei seiner Unkenntnis des Werkes nicht.

²⁾ Ich möchte von hier an die Auseinandersetzung mit Jejunus in Anmerkungen verbannen; denn was er besonders über die Gralsszene schreibt, grenzt an buchstäblichen Unsinn und gehört in seinem Unverständnis dem Werke gegenüber zum

Parsifal sieht das doppelte Leiden des Amfortas, wird aufs heftigste von Mitleid ergriffen, verhält sich aber still, d. h. tatenlos. Wie sich nachher herausstellt, erkennt Parsifal selbst in diesem tatenlosen Zuschauen ein Verbrechen, das er begangen, und wir haben also zu fragen, was er hätte tun können. Er hätte, getrieben von seinem Mitleid und ausgerüstet mit der naiven Naturkraft des reinen Toren, die nur den Gegenstand sieht — ähnlich wie in seinem früheren Verhalten zu Kundry — die Handlung unterbrechen und rufen müssen: Hier muß geholfen werden! Wie kann das geschehen? Man hätte es ihm gesagt, Parsifal wäre auf und davon geeilt, und wären ihm ein Dutzend schöner Kundrys in den Weg gelaufen, er hätte nur eines gesucht: Klingsor mit dem Speer; die Sinnlichkeit hätte ihm in diesem Zustand nichts anhaben können. Aber Parsifal verharret im Zustand des schönen Mitleids, wie wir uns vorher ausgedrückt haben, er fühlt und leidet tief, hilft aber nicht. Gurnemanz hat auch das ganz richtige Wort für seines Zöglings Passivität: Zum Teufel mit deinem schönen Mitleid, das uns keinen Pfüfflerling nützt; raus mit dir.

Um Parsifals durchaus nicht selbstverständliches Verhalten erklärlich zu finden, muß man über Wagners Geschlechtspsychologie einigermaßen Bescheid wissen. Im Gegensatz zur Frau hat es der Mann weit stärker mit Hemmungen zu tun; wo die Frau instinktiv handelt, und das Richtige trifft, zaudert der Mann, erst nach schwerer Entwicklung gelangt er zur reinen Menschlichkeit, die dann allerdings, wie „Parsifal“ zeigt, zur höchsten Vollendung führen kann, wie sie einer Frau nicht möglich wäre. Eine Frau mit den Qualitäten Parsifals hätte unbedingt gehandelt, und Wagners Werke bieten auch ein ungefähres Gegenstück zu unserem Fall: die Elisabeth im zweiten Akt des „Tannhäuser“. Nach seinem Geständnis, im Venusberg gewesen zu sein, ist Tannhäuser ein Mann des Todes. Und wenn nun Elisabeth, die Reinste von allen, sich dazwischenwirft, sie, die nach dem Glauben der Welt Tannhäuser am meisten verabscheuen müßte, wenn diese Jungfrau entgegen aller herrschenden Ansicht einer Welt entgegentritt, so handelt sie aus einem mächtigen Gefühl heraus, dem mächtigsten, das dem Weib gegeben, dem der Liebe, die sich hier aber sofort betätigt. Tannhäuser ist ihr für immer verloren, es bangt ihr aber um sein Seelenheil: wird er getötet, so ist er verdammt. Also muß geholfen werden, es muß etwas geschehen, was das seelische Verderben ihres früheren Geliebten hindert. Wie das geschehen könne, weiß sie so wenig wie Parsifal, der vor dem leidendsten Menschen steht, wohl fühlt und leidet, sich aber nicht rührt.

Mit unserer Formel $A + B = C$ im Kopfe, können wir aber die Gründe auch nach anderer Seite hin untersuchen, wobei wir sehen werden,

Plattesten, was jemals über ein Kunstwerk geschrieben worden ist. Es ist auch gar nicht anders möglich, denn das fatale Mißverstehen der Prophezeiung muß einen Mann wie Jejunus zu den unsinnigsten Folgerungen führen.

daß die Durchführung des Grundproblems im „Parsifal“ in einer derart scharfen Weise „stimmt“, daß nicht nur Psychologen, sondern, sagen wir, Mathematiker ihre hellste Freude daran haben könnten, weil so blitzsauber gearbeitet wird. Damit $A + B$ das ideale Resultat C ergeben können, ist es notwendig, daß sie die schärfstmögliche Spannung haben; ein Ingenieur würde sagen, der Stahl, den ich zur Erreichung der Leistung C brauche, muß von der allerbesten Qualität sein, er muß den höchstmöglichen Erhitzungsgrad durchgemacht haben; nur in diesem Falle wage ich die mir vorschwebende, äußerst schwierige Leistung vorzunehmen. Bei unserem A ist dies der Fall; Parsifal wird derart von Mitleid ergriffen, daß zum erstenmal eine außerordentliche Nachwirkung — im zweiten Akt erst sichtbar — stattfindet. Über die seelische Beschaffenheit Parsifals als eines Toren sollen nachher noch die nötigen Bemerkungen gemacht werden. Also, A ist in Ordnung, entspricht den Erfordernissen des Orakelspruches, und wer nun die Bemerkungen Wagners über Parsifals Verhalten während der Gralsszene aufmerksam liest, findet alle die Anzeichen eines äußersten, aber durch etwas gehemmten Mitleidsgefühls. Warum? B hat nicht die äußerste Spannkraft erreicht, kommt überhaupt nicht zur eigentlichen Wirksamkeit. Ähnlich wie Wagner in seiner Musik „reiner“ und „Tor“ getrennt hat, so enthüllt sich uns auch gerade hier an dieser Stelle der Gegensatz. Die bewegende Ursache im „reinen Toren“ ist natürlich „reiner“, das ist das Einzige, Phönixartige. Die Reinheit wird aber in dieser Mitleidsprobe vor Amfortas überhaupt nicht, geschweige auf die äußerste Probe gestellt, gelangt also auch nicht zur äußersten Entfaltung. Nur diese ist aber imstande, die Dumpfheit des Toren zu überwinden, fortzureißen, wie denn Parsifal, als er allmählich einigermaßen über sich klar wird, unmittelbar vor dem Kuß, ganz richtig über sich sagt: Nur dumpfe Torheit lebt in mir! Er verzweifelt fast an sich und hat insofern Grund dazu, als er über einen der mächtigsten Hebel in seinem Innern, die angeborene Reinheit, keinen Bescheid weiß und wissen kann, da sie noch nie zur eigentlichen Wirksamkeit gelangt, auf die Probe gestellt worden ist. Die Reinheit ist auch, von einem Menschen wie Parsifal ganz abgesehen, etwas, über das man sich nicht in der Art bewußt sein kann, wie über das Vorhandensein von Geistesgaben oder sonstiger moralischer Qualitäten. Ein Mensch, der von sich sagt, er sei rein, läßt einige Zweifel bezüglich seiner Wahrhaftigkeit aufkommen. Wir begreifen aber immer klarer, warum Wagner auch in seiner Musik das „reine“ derart hervorgehoben hat.

Wie haarscharf läßt sich also, wie wir gesehen, beweisen, daß Parsifal die Probe vor Amfortas nicht bestehen konnte, mit welcher außerordentlichen Logik wird der Orakelspruch bis auf seine äußersten Konsequenzen geprüft, einer Logik, wie man sie bei Kunstwerken selten trifft. Fausts berühmter Pakt mit Mephisto, dessen Erklärung Anlaß zu ganzen Büchern gegeben hat

und immer wieder Anstoß gibt, hält, offen gesagt, an logischer Durchführung den Vergleich mit unserem Orakelpakt nicht aus, obgleich er weit einfacher, nicht aus einer solchen Menge Faktoren zusammengesetzt ist wie dieser.

Die berühmte Kußszene, an deren wirklicher Deutung, soweit ich die Literatur kenne, alle Erklärer gescheitert sind, dürfte uns nach dem Vorangegangenen keine so großen Schwierigkeiten mehr bereiten. Nur ist es nötig, sich Parsifal vor seiner Szene mit Kundry ein wenig anzusehen. Es darf zunächst verwundern, daß Parsifal nach all dem, was er bis dahin erlebt, so guter Dinge ist und als wirklicher Tor sich benimmt. Man könnte nach seinem Verhalten mit den Blumenmädchen meinen, daß die ganze Leidensszene im Tempel auf ihn keinen weiteren Eindruck gemacht habe, auch den Tod seiner Mutter scheint er ganz vergessen zu haben. Er erscheint uns als ein wirklicher Tor, der, scharf ausgedrückt, das Leben eines gutartigen Tieres lebt, womit ausgedrückt sein soll, daß Parsifal noch nicht das geringste Bedürfnis fühlt, über sich und über Erlebtes klar zu werden und sich Rechenschaft zu geben. Die Psychologie wirklicher Toren ist als etwas sehr Uninteressantes noch nicht näher erörtert worden; hier im „Parsifal“ gibt uns Wagner das Material dazu. Dem Toren fehlt nach Wagner nicht nur die Fähigkeit, Erlebtes aus eigenem Antriebe zu verarbeiten, sondern selbst die Gabe der Erinnerung, wenn nicht — doch wir wollen hier nicht vorgreifen. Diesen Eindruck hat auch Gurnemanz von Parsifal erhalten, als er ihn über sein bisheriges Leben fragt, keine Antwort erhält und spricht: „So dumm wie den erfand ich bisher Kundry nur“, ein Wort, das mit Beziehung auf Kundry selten genug wirklich verstanden wird. Das Gesagte gibt auch hierfür die Erklärung. Wenn man Kundry fragt, wo sie wieder gewesen sei — d. h. wenn Klingsor sie beschworen hat —, so antwortet sie trotz ihrer sonstigen Dienstfertigkeit nicht, und Gurnemanz, ein guter, aber kein hervorragender Psycholog, nimmt an, daß ihr die Gabe der Erinnerung fehle. So tritt uns denn im zweiten Akt Parsifal in seiner ganzen Torenhaftigkeit entgegen, und er muß dies, wenn das Kunstwerk wieder in dieser haarscharf exakten Weise stimmen soll, wie es bis dahin der Fall war. Machen wir also wieder die „mathematische“ Probe. Unser A ist im Tempel zwar heftig affiziert worden, ohne aber zu einem Resultat zu kommen; von unserem B, das aus zwei Teilen besteht, ist der erste, nämlich „reiner“ überhaupt noch nicht in Aktion getreten, und so bleibt eben nichts anderes übrig als die zweite Hälfte unseres B, der „Tor“, der uns hier auch mit seinen sämtlichen Attributen entgegentritt. Kann eine „Rechnung“ sauberer aufgehen, als es hier der Fall ist?

Damit ein Tor wie Parsifal aus seiner Dumpfheit nicht nur herausgerissen, sondern sich seiner ganzen Natur bewußt wird, ist eines notwendig: das große Erlebnis, das Erlebnis am eigenen Leibe. Erlebnisse hat Parsifal schon eine ganze Reihe hinter sich, keines war aber so tief,

daß es ihn zum Bewußtsein seines ganzen Selbsts gebracht hätte, weil ein oder sogar der Hauptnerv seiner Natur, seine Reinheit, die Beschaffenheit seiner Sinnlichkeit, überhaupt noch nicht berührt worden ist. Das große Erlebnis im Leben eines Menschen kann sich aber nur dann einstellen, wenn der Betreffende schon manches erlebt hat; die ganzen ein und einhalb Akte des Werkes dienten auch dazu, uns Erlebnisse Parsifals vorzuführen. Wie außerordentlich wichtig das Letzte, die äußerste Mitleidserregung durch Amfortas ist, zeigt sich in dem Augenblick, da Parsifals Sinnlichkeit durch den Kuß der Kundry geweckt wird. Indessen geschieht die Rückerinnerung nicht plötzlich, sondern allmählich, und die Art, wie es geschieht, läßt einen sehr scharfen Blick in das Wesen von Wagners Dramatik tun. Es liegt Wagner sehr viel daran, das Verhalten Parsifals nach dem Kuß als etwas bis ins Feinste psychologisch Motiviertes faßlich zu machen, dem Vorgang alles Wunderbare zu nehmen. Und das ist das Große, in der dramatischen Literatur wohl ziemlich Alleinstehende. Plötzliche Erleuchtungen, wie sie Parsifal erlebt, sind uns aus der Geschichte in größerer Anzahl bekannt; das bekannteste Beispiel dürfte Saulus auf seinem Weg nach Damaskus bieten, und es gibt auch geistig sehr bedeutende Erklärer des „Parsifal“, die dieses Beispiel herangezogen haben. Damit wird man aber dennoch dem Wesen Wagnerscher Dramatik bei weitem nicht gerecht. Für den modernen Psychologen würde sich auch der Fall Saulus-Paulus so stellen, daß er sich fragt: Wie kommt die plötzliche Erleuchtung zustande? Denn an buchstäbliche Wunder glaubt er nicht. Die psychologischen Dramatiker haben in solchen Fällen auch verschiedene Mittel angewendet und besonders mit Halluzinationen und Träumen gearbeitet. Shakespeare, in einer Zeit lebend, die mit außerordentlich starken Phantasievorstellungen arbeitet, bedient sich vor allem des ersteren Mittels. Die spätere, an unmittelbarer, geglaubter Phantasie ärmere Zeit, behilft sich mit dem bescheideneren Mittel des Traumes. So Schiller in seiner „Jungfrau von Orleans“, auch Hebbel in seinem Jugendwerke „Judith“, ebenso Wagner im „Lohengrin“. Das kann alles in seiner Art ganz berechtigt sein, wenn das Traumwesen zur betreffenden Person paßt; man wird auch die Beobachtung machen können, daß man es bei Heldinnen eine viel größere Rolle spielen läßt als bei Helden. Unsere Zeit steht aber selbst Träumen etwas kritisch gegenüber, sie spielen immer weniger eine Rolle, wie aber auch die Behandlung wunderbar erscheinender Probleme in der modernen Dramatik immer seltener wird. Für „Parsifal“ kommt nun in Betracht, daß der Hauptperson mit all diesen Mitteln früherer Dramatiker, auch des früheren Wagner, nicht beizukommen gewesen wäre; Parsifal träumte nicht von seiner Bestimmung wie eine Jungfrau von Orleans, er weiß nicht einmal, ob das Schicksal überhaupt etwas mit ihm vor hat. Man sieht, wie schwierig das Problem „Parsifal“ für einen modernen Dramatiker ist, und ich wüßte außer

dem späteren Operntextverfasser Wagner keinen, der es auf rein psychologische Weise hätte durchführen können. Wie jeder wirklich bedeutende Dramatiker hat eben auch Wagner seine besondere Stärke auf diesem oder jenem Gebiete. Denn darauf soll es uns jetzt ankommen, zu erklären, daß das „Wunder“, das sich mit Parsifal vollzieht, kein solches ist, sondern daß das, was eintritt, auf Grund rein psychologischer Vorgänge eintreten muß.

So bereitet denn Wagner ein wichtiges sehr vorsichtig vor: die durch Kundry herbeigeführte Erinnerung an die Mutter und ihren Tod läßt Parsifal zugleich an die Szene im Gralstempel denken. Seine letzten Worte vor dem Kuß heißen:

Die Mutter, die Mutter konnt' ich vergessen! Weiß' war ich je noch eingedenk?

Ha! Was alles alles vergaß ich wohl noch? Nur dumpfe Torheit lebt in mir!

Man braucht die Musik gar nicht zu befragen, um zu wissen, daß die zweite und dritte Zeile auf das Erlebnis im Gralstempel hinzielen, und selbstverständlich unterstützt hier die Musik den Hörer. Warum Wagner hier so vorsichtig motiviert, wird bald klar werden. Hier nur soviel, daß die peinigende Erinnerung natürlich nicht imstande wäre, ein großes Erlebnis herbeizuführen.

Kundry fängt Parsifal mit der Erinnerung an seine Mutter, gleich mit dem Rufen seines Namens setzt sie ein (Parsifal: „Parsifal? So nannte träumend mich einst die Mutter“). Dieses Mittel scheint auf den ersten Blick unklug zu sein, denn nichts kann einen Menschen, vor allem einen Parsifal, stärker von der Sinnlichkeit abwenden als die Erinnerung an die Mutter, vor allem aber an ihre Leiden und ihren Tod, worüber Kundry jetzt ausführliche Kunde gibt. Aber dennoch offenbart dieses Vorgehen der Kundry höchstes Raffinement, wie wir auch wohl von der höchsten Vertreterin der Sinnlichkeit auf ihrem eigensten Gebiet, dem der Verführung, die Anwendung feinsten Mittel erwarten dürfen. Kundry verführt, sie arbeitet darauf hin, Parsifal einen ihrer Küsse zu geben, und um dahin zu gelangen, gibt sie Parsifal einen Kuß im Namen seiner Mutter.¹⁾ Ihre letzte Rede offenbart indessen eine raffinierte Mischung von Sinnlichkeit und dialektischen Redekünsten. Sie zielt mit den Worten:

Die Liebe lerne kennen
die Gamuret umschloß

als Herzeleids Entbrennen
ihn sengend überfloß²⁾

¹⁾ So überaus leicht gerade dieser Vorgang zu begreifen ist und wohl noch von keinem denkenden, erwachsenen Menschen mißverstanden worden ist, — Jejunus bringt es fertig, das denkbar „törichtste“ zu sagen. Es sei doch ein platonischer Kuß, wie könne denn dieser sinnlich wirken, meint dieser Liebeskundige, der sich dabei auf seine Kenntnisse in diesen Dingen nicht wenig einbildet. Vorher fällt auch noch das einzigartige Wort, daß zwischen den verschiedenen Verführungskünsten (leicht verhüllende Kleidung, ein trauliches Den-Arm-um-Parsifal-Schlingen) und dem Kuß „in Ansehung der Wirkungen“ doch eigentlich kein wirklicher Unterschied bestehe! Möge sich Jejunus unter die Gralsknappen begeben, da gehört er wenigstens in dieser Beziehung hin.

²⁾ Die Worte gehen vielleicht, wenn auch in anderer Beleuchtung, auf Wolframs

deutlich darauf hin, was sie in den nächsten Augenblicken erwartet. Daß ihre Berechnung richtig ist, d. h. daß sie bestimmt weiß, ihr die Sinnlichkeit in höchstem Maße erregender Kuß werde jeden Gedanken Parsifals an die Mutter zum Verschwinden bringen, sagt uns Parsifals furchtbar erregte Rede nach dem Kuß, die keinerlei Beziehungen zur Mutter aufweist. Kundrys Spekulation mit dem „Mutterkuß“ ist also richtig gewesen. Es besteht auch nicht der geringste Zweifel — hier spitzt sich das Problem zu —, daß Parsifal von der in ihm mit aller denkbaren Macht erwachten Sinnlichkeit unterjocht würde, wenn nicht ihr jähestes, ungestümstes Erwachen bei ihm den Gegenpol heraufbeschwören würde, den Schmerz, die Wunde des Amfortas. Ein Tag vorher, ohne das Erlebnis im Tempel, und Parsifal wäre trotz seiner Reinheit der Sinnlichkeit erlegen; es wäre dies zwar kein Verbrechen gewesen, weil der reine Tor noch nicht mit dem Maßstab des sittlich-bewußten Menschen gemessen hätte werden können, aber seiner Bestimmung hätte Parsifal in diesem Falle auch nicht genügt. Mit seinen Helden meint es eben das Schicksal in gewissem Sinne gut. Das sieht man auch daran, daß die feinsten gegnerischen Schachzüge, einen Helden zu fällen, zu seinem Heile aus schlagen. Kundrys raffiniertes Spielen mit der Erinnerung an Parsifals Mutter geben den Anstoß zur Erinnerung an Amfortas, auf welch wichtigen Zug hier nochmals nachdrücklich hingewiesen sei. Es war dies deshalb nötig, um die jähe Einstellung auf den Schmerz des Amfortas zu motivieren, d. h. die psychische Verbindung mußte offenstehen, durfte im entscheidenden Augenblicke nicht erst gesucht werden. Ich glaube auch, daß Parsifal der letzten Rede Kundrys kaum wirklich zuhörte; denn Wagner läßt Parsifal nach seiner Anklage: Nur dumpfe Torheit lebt in mir! „immer tiefer sinken“; man darf ihn sich in seinem Schmerz versenkt denken. So treffen denn durch den Kuß alle entscheidenden Faktoren im schärfsten Anprall zusammen und bewirken auf diese Weise das wunderbar erscheinende, große Erlebnis: die erwachte Sinnlichkeit setzt die Reinheit auf die schärfste Probe, der furchtbare Anprall löst bei dem Toren, d. h. dem durchaus unverbildeten Menschen, die vorbereitete, also nächstliegende Gegenvorstellung aus, und nun kämpfen noch eine ganze Zeitlang nicht unser A und B, „Mitleid“ und „reiner Tor“ miteinander,

„Parzival“ zurück, worauf bei dieser Gelegenheit nebenbei immerhin aufmerksam gemacht sei. Es ist die wunderbar reizende Stelle im vierten Buch, als Parzival sich in der dritten Nacht mit Condwiramurs endlich eines Wortes seiner Mutter erinnert:

| | |
|---------------------------------|-----------------------------|
| von ime dicke wart gedäht | man und wip waern al ein. |
| umbvähens des sin muoter riet: | sie vlähten arm unde beine. |
| Gurnemanz ime auch unterschiet, | |

In welcher Art die beiden Stellen zusammengehören, braucht nicht näher ausgeführt zu werden.

wohl aber die A und B am schärfsten hervorrufenden und am stärksten zur Entfaltung bringenden Ursachen. Das Mitleid wird durch den Schmerz hervorgerufen, daher die ersten Worte heißen: „Amfortas! — Die Wunde!“, die Reinheit hingegen wird durch die schärfste Sinnlichkeit auf die Probe gestellt, daher die Worte: „Hier! Hier im Herzen der Brand! Das Sehnen, das furchtbare Sehnen, das alle Sinne mir faßt und zwingt! Oh!“ — Qual der Liebe!

Damit könnten wir uns zufriedengeben, aber unsere Resultate erstrecken sich noch weiter. Wir haben gesehen, daß in dem dramatischen Höhepunkt des Werkes nicht unser A und B in Frage kommen, sondern ihre treibenden Ursachen. Das sagt uns unendlich viel über den ganzen Organismus des Werkes: Nicht sind natürlich A und B Gegensätze, vielmehr sollen sie ja zur Synthese, zu C führen; wohl aber sind ihre Ursachen die gewaltigsten Gegensätze, und diese toben, schäumen und rasen nun fast während des ganzen Schlusses des Aktes. Trotz ihres ungeheuren Gegensatzes verbindet aber die beiden Ursachen ein gemeinsames Moment, ein mit gleicher Intensität brennendes Gefühl. Aus diesem Grunde prallen sie auch aufeinander. Weiter aber ersehen wir, daß die Ursachen von A und B zuerst zur Ruhe kommen müssen, damit endlich diese beiden, vom Schicksalsspruch geforderten Bedingungen sich zur eigentlichen Tat, zu unserem C vereinigen können. Ein weiterer Akt, der dritte, ist nötig, um dies zu zeigen. Wohl ist Parsifal ein Wissender geworden, aber noch nicht in dem Sinne des Orakelspruches, der die entscheidende Tat mit ruhiger Sicherheit vollbringen kann, wie sie dieser — man denke an den bestimmt sicheren Quintensprung für „wissend“ in der Musik des Spruches — verlangt. Und furchtbar leidet nun Parsifal an der Erkenntnis der treibenden Ursachen unseres A und B, bis tief in den dritten Akt gehen ihre Wirkungen. Vom Kusse an bis zur Vollführung seiner Tat ist Parsifal ein tragischer Held; den Konflikt, den Kampf trägt er in seiner Brust. Das auszuführen, gehört nicht zu unserer Aufgabe.

Wir haben unseren Preußischen Jahrbücher-Mann schon lange aus den Augen verloren, nicht einmal als Schatten konnte er mehr über unseren Weg huschen. Dieser unentwegte Ritter reitet aber nicht allein auf seiner Mähre Rosinante, sondern auch auf dem Esel seines Sancho Pansa. Das soll heißen, daß Jejunus, dem zu einem wahren Don Quijote zwar einige Imponderabilien, Geist und Idealität, fehlen, noch in einer zweiten Frage gegen Windmühlen ankämpft, und zwar handelt es sich dieses Mal um den heiligen Speer. Wir werden sehen, ob dieser oder der hölzerne Knabenspeer des Jejunus fester ist. — Dann möge mir auch ein Schlußwort vergönnt sein.

DER CHARAKTER DER TONARTEN BEI WAGNER

VON FRANZ DUBITZKY IN BERLIN

Schluß

Der Charakter des A-dur ist weniger auffällig. „Warm und hell, aber in gesänftigter Ausstrahlung“, so lautet das Gutachten von Marx, „glänzend und fröhlich“ nennt Berlioz die Tonart; durch ihren Glanz und ihre Helle macht sie dem C-dur ein wenig Konkurrenz. Wagner folgt im allgemeinen den Ansichten der Beiden. Von dem „Glanz“, von dem „hellen Licht des blauen Himmelsäthers“, gibt uns das „Lohengrin“-Vorspiel wie auch Lohengrins Erzählung im dritten Aufzug vernehmliche Kunde. In der ersten Szene der „Walküre“ treffen wir die Stelle an:



Die „hell“ ersuchten Wunderzeichen im ersten Akt des „Parsifal“ (etwa 50 Takte vor dem ersten Erscheinen Parsifals) gaben den Anlaß zu vier dem A-dur Dreiklang geweihten Lento-Takten. Von der „Fröhlichkeit“ des A-dur können wir uns im „Fliegenden Holländer“ durch den Chor der Spinnerinnen überzeugen. „Ernstere“ Freude und Entzücken malt Wagner in derselben Tonart. „Freudig“ blickt Siegmund der Walküre nach, die ihm treuen Schutz versprochen (Akt 2, Schluß von Szene 4):



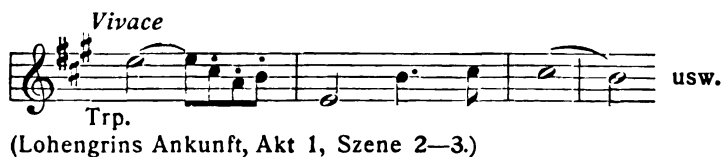
Ein verwandtes Bild bringt der Schluß der Liebesszene im Vorspiel der „Götterdämmerung“; Brünnhilde blickt Siegfried voll Entzücken nach:



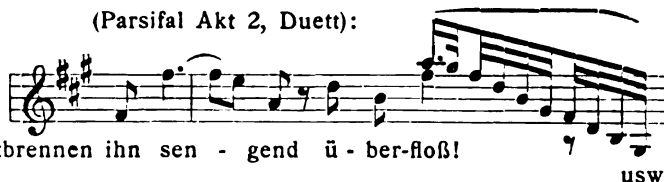
Wie hier der Scheidegruß, so steht in den „Meistersingern“ der Wiedersehensgruß im jauchzenden A-dur:



Jauchzen, Jubel und Entzücken kündigt uns die A-dur Tonart auch in den folgenden Takten:



(Parsifal Akt 2, Duett):



Kundry: als Herzeleids Entbrennen ihn sen - gend ü - ber-floß!

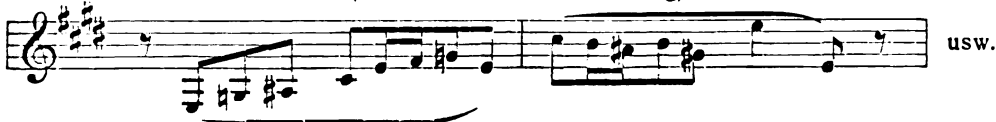
usw.

E-dur erfreut sich in bezug auf seinen Charakter fast übereinstimmender Gutachten. Marx meldet: „Funkelnd hell steigt mit durchgreifender Wärme E-dur empor“ — Gustav Schilling lehrt in seinem Musiklexikon (erschienen 1835—42): „es ist zu vergleichen mit dem brennenden Gelb und der lichten Feuerfarbe“. Der „Feuerfarbe“ trug Wagner Rechnung, indem er den Feuerzauber in der „Walküre“ in E-dur komponierte:



Von inneren Gluten, Liebesfeuer, Liebesgluten erzählen uns die nachstehenden Zitate:

Tannhäuser-Ouvertüre (Motiv der Liebesverlockung):





(Lohengrin, Akt 3, Szene 2):



Elsa: Fühl ich zu dir so süß mein Herz ent - bren - nen,

(Tristanvorspiel):



(Meistersingervorspiel):

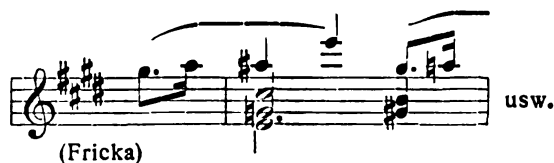


Im „Rheingold“ (Szene 2) vernehmen wir die Worte Loges:

| | |
|---------------------|----------------------------------|
| Des Gatten Treu' | trüge sie hold |
| ertrotzte die Frau, | den hellen Schmuck, |
| | den schimmernd Zwerge schmieden. |

Mit dem „hellen“ und „schimmernden“ Schmuck steht das „helle“ E-dur daselbst im Einklang. Fricka wendet sich darauf schmeichelnd an Wotan:

Gewänne mein Gatte
wohl sich das Gold?

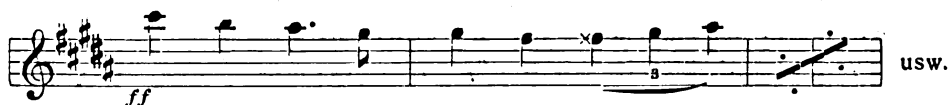


Neben der „Glut“ des Schmuckes kann hier auch der Liebe „Glut“, der Wunsch zugleich mit dem goldenen Reif „des Gatten Treu“ zu besitzen, für die Beibehaltung der E-dur Tonart verantwortlich gemacht werden. (Auf die Verwandtschaft dieses Zitates mit dem kurz vorher gebrachten Motiv der Liebesverlockung im „Tannhäuser“ sei noch hingewiesen: gleiche Tonart, gleiche Harmonieenfolge, dort wie hier Weibes Locken.)

H-dur kommt dem Charakter des E-dur ziemlich nahe. Marx spricht vom „heißen“ H-dur. Wagner sanktionierte die Auslegung, indem er im „Tristan“ den Liebeszwiesang (Akt 2, Schluß der 2. Szene):

endlos ewig
 ein-bewußt:
 heiß erglühter Brust
 höchste Liebeslust!

in H-dur schrieb:



Isoldes „Liebestod“ erfreut sich der gleichen Tonart, in H-dur schließt das Drama der „heißen“ Liebe. Doch billigt der Bayreuther Meister dem H-dur auch den zarten, „zauberhaften“ Ton zu; ich erinnere an den Sirensang: „Naht euch dem Strande!“ im „Tannhäuser“, an den Zauber der Johannisnacht im zweiten Akt der „Meistersinger“ und an den Karfreitagszauber im „Parsifal“:



Fis-dur — die „gleißende“ heißt Marx diese Tonart, Unsicherheit wirft er ihrem Charakter vor. Wie trefflich eignet sich demnach Fis-dur für den listigen, gaukelnden, unverlässlichen Loge! Und wirklich führt sich der „Züngelnde“ in dieser Tonart ein:



Ges-dur — „natürlich gleich Fis-dur!“ rufen die „Charakterlosen“, d. h. die Ungläubigen, die Feinde des Tonartencharakters. Weit gefehlt! Auf dem Klavier klingt zwar ein Stück in Ges-dur ganz genau so wie in Fis-dur; auf dem Papier sieht die Sache aber anders aus: Kreuz = hell, Be = dunkel, # = lustig oder listig, b = treu oder traurig. Ges-dur ist nicht selten die Tonart der treuen, innigen, seligen Liebe (siehe das Duett im vierten Akt der „Hugenotten“). Aus Wagners Werken bringe ich folgende Stellen:

(Walküre Akt 1, Szene 3)



(ib. Akt 3, Szene 3)



Brünnh.: wuß-test du, Lust der Welt, wie ich dich je ge-liebt!



(Siegfried Akt 3, Szene 3)

(Götterd. Akt 2, Szene 4)



Auch der Nebenbuhlerin erster Liebesgedanke tritt in Ges-dur auf: „den (Siegfried) wünsch' ich Gutrun zum Mann,“ sagt Hagen (Akt 1, Szene 1) — zwar „schüchtern“, aber doch von der Liebesflamme berührt, meldet sich darauf Gutrun:



Den Liebescharakter des Ges-dur gewahren wir ferner im großen Duett des zweiten „Tristan“-Aktes (die Melodie erinnert zugleich un poco an das letzte Zitat):



Die Wahl des Ges-dur im Quintett des dritten Aktes der „Meistersinger“



kann man ebenfalls dem „Liebeston“ zuschreiben; man beachte Evas Schlußworte:

Doch die Weise,
was sie leise
mir vertraut
im stillen Raum,
hell und laut
in der Meister vollem Kreis,
deute sie auf den höchsten Preis!

— der „höchste Preis“ ist Eva und ihre Liebe. Schließlich verweise ich noch auf die Ges-dur Stellen in der ersten „Rheingold“-Szene:

Floßhilde: frügst du die Dritte,
süßen Trost
schüfe die Traute dir!

(schmeichelnd): O singe fort
so süß und fein;
wie hehr verführt es mein Ohr!

Marx bringt dem Ges-dur ebensowenig Sympathie entgegen, wie wir dies vorher dem Fis-dur gegenüber vernahmen, „zweifelhaft“ heißt er die Tonart. Damit wäre eine Erklärung für den Regenbogen im „Rheingold“



geschaffen, denn das „Vielfarbige“ seines Wesens kann als „zweifelhaft und unverlässlich“ gedeutet werden.

Nach dieser vielleicht etwas „feinfühlig“ Erklärung wenden wir uns dem Des-dur zu. Beethoven äußerte sich einmal über Klopstock: „Er fängt auch immer gar zu weit von oben an; immer maestoso! Des-dur!“ Berlioz hielt Des-dur ebenfalls für „majestätisch“ und manch Tonarten-Gelehrter kam zu demselben Resultat. Wagner übersah den Fingerzeig nicht, das Walhallmotiv steht in Des-dur, in derselben Tonart klingt das „Rheingold“ („Einzug der Götter in Walhall“) und die „Götterdämmerung“ aus.

(Rheingold)



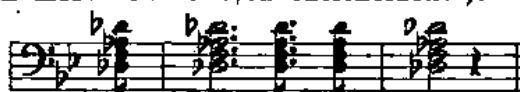
Die Majestät und „Gottheit“ des Des-dur zeigen beredt die nachstehenden Walhallmotiv-Takte:

(Götterd. Akt 2, Szene 4)



Brünnh.: Heil-ge Göt - ter, himm - li-sche Len - ker!

Eine andere Stelle entnehme ich dem ersten „Lohengrin“-Akt (man beachte auch daselbst die unmittelbar vorhergehenden Des-dur-Takte: „Gott allein soll jetzt in dieser Sache noch entscheiden!“):



Männer: // Zum Got - tes - ge - richt!

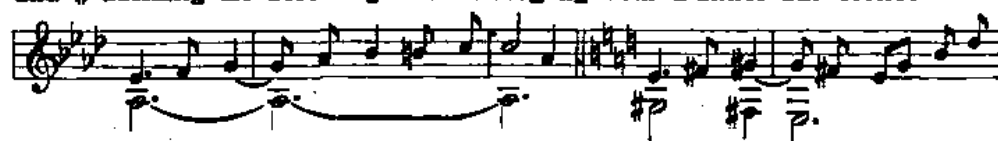
Dem Stolze Ortruds steht die Tonart nicht minder gut an:

(Loheng. Akt 1, Szene 1)

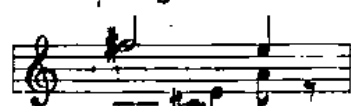


Telram.: Ort-rud, Rad-bods, des Frie-sen-für-sten, Sproß.

As-dur wird fast allgemein als eine Nacht-Tonart ausgegeben. Marx fügt noch hinzu: „Wenn man sie den Ton feierlicher Andacht nennt und dabei der Empfindungen und Gedanken an Grabesstätten erinnerlich ist, so mag in diesen Vorstellungen wohl die Wahrheit anklingen, wenngleich sie nicht in ihnen erschöpft ist.“ Wagner gibt dem gelehrten Herrn nicht Unrecht. Der Nachtgesang im „Tristan“: „O sink hernieder, Nacht der Liebe, gib Vergessen, daß ich lebe“ ist im nächtlichen As-dur komponiert. Charakteristisch und äußerlich durch den Wechsel von \flat und \sharp auffällig ist dort folgender Übergang vom Dunkel zur Helle:



Isolde: Barg im Bu - sen uns sich die Son-ne, leuch-ten la - chend Ster-ne der



Won - ne.

Gegen den nächtlichen Grabeston lehnt sich auch der Sang: „So
stürben wir, um ungetrennt, ewig einig, ohne End“ usw. nicht auf:

(Tristan Akt 2, Szene 2)

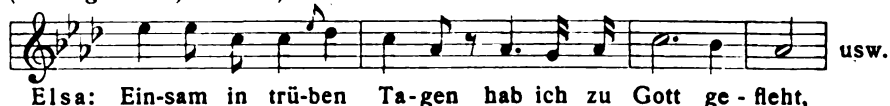


(Einem nicht unähnlichen Gedanken begegnen wir im „Rienzi“: „Ja, eine Welt voll Leiden versüßt der Liebe Glück, von ihr mit dir zu scheiden, ist göttliches Geschick“ — und wiederum in As-dur sind die Verse komponiert.) Die sonnenlose, sorgen- und kummervolle Todart begleitet Eva in den Szenen, da sie bei Hans Sachs Trost in ihrem Liebeskummer sucht. Man sehe sich daraufhin die vierte Szene im zweiten Akt und die vierte Szene im dritten Akt an. Selbst Evchens schelmische Frage: „Könnst's einem Witwer nicht gelingen?“ entwindet sich nicht der sorgenvollen, getrübbten Tonart:

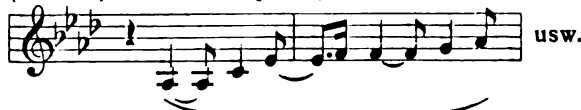


Elsa sucht bei Gott, im Gebet Schutz in ihrer Not: die Wahl des As-dur wird die Zustimmung des alten Marx finden, da ihm der „Ton feierlicher Andacht“ aus dieser Tonart entgegenklang. Von dem „andächtigen“, glaubensvollen Charakter sprechen auch einige Hauptthemen im „Parsifal“:

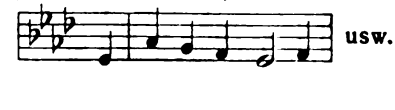
(Loheng. Akt 1, Szene 2)



(Parsifal, Abendmahlspruch)



(ib. Glaubensmotiv)



Bezüglich des Es-dur gehen die Meinungen weit auseinander: die einen erblicken in ihm das Heldenhafte, die anderen sprechen von der weichen Tonart. An dem „Helden“-Glauben ist Beethovens „Eroica“ zweifellos mitschuldig. Wagner neigte sich seinem großen Vorbilde, indem er das Mannes- und Heldenmotiv Siegfrieds in Es-dur aufzeichnete (auf das in F-dur stehende Urmotiv, das Motiv des sieghaften Jünglings, komme ich noch zu sprechen):

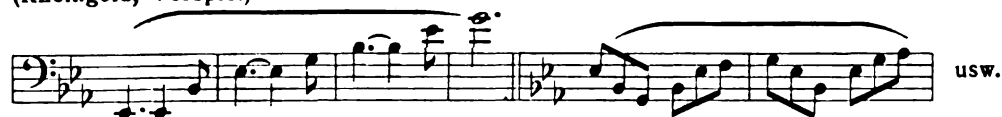


Das Motiv des kühnen „Knaben“ Parsifal erscheint im ersten Akt in B-dur, dem zum Manne erwachenden Helden steht jedoch gleichwie Siegfried die Es-dur Tonart zur Seite:



Man beachte auch die folgende Szene bei der Anmerkung: „Parsifal springt etwas tiefer in den Garten herab; die Mädchen weichen jäh zurück: ‚Ha! Kühner!‘“ — wiederum herrscht die Heldentonart. Daß Wagner den Rhein in Es malt, verstößt nicht im geringsten gegen die „Regel“: der Rhein mit seinen Burgen ist der Schauplatz zahlloser Heldentaten und außerdem meldet er sich mit eigener Kraft, mit Urkraft:

(Rheingold, Vorspiel)



(Robert Schumanns „Rheinische Symphonie“ steht ebenfalls in Es-dur.)

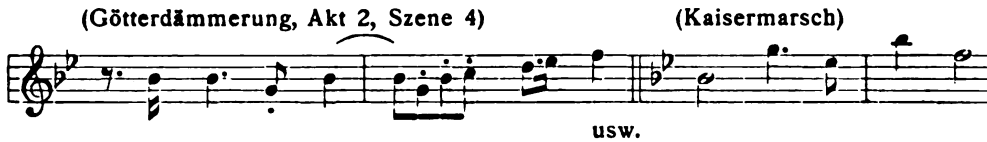
„Edel, aber ohne Glanz“ dünkt Berlioz die B-dur Tonart. Wagner benutzt sie gern zum Ausdruck der Treue. Ich erinnere an den Brautchor im „Lohengrin“ und führe aus dem Texte die Verse an:

Treulich geführt ziehet dahin
 Minnegewinn
 eint euch in Treue
 dem Glanze entrückt (vgl. Berlioz: „ohne Glanz“).

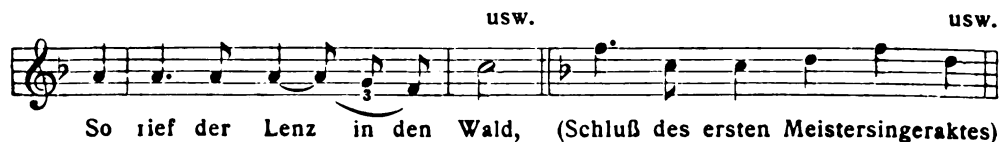
Dem Eid der Treue gibt der Meister in der „Götterdämmerung“ durch die gleiche Tonart Ausdruck. In der zweiten Szene des ersten Aufzuges begrüßt Gunther seinen Gast Siegfried: „. . . dein ist mein Erbe, Land und Leut‘; hilf, mein Leib, meinem Eide! Mich selbst geb ich zum Mann.“ Aus der Entgegnung Siegfrieds verweise ich auf die Worte: „. . . hilf, mein Schwert, meinem Eide! Das biet’ ich mit mir zum Bund.“ Wie in diesem ganzen Tonsatze, so ist auch im „Bunde der Blutbrüderschaft“ („Treue trink ich dem Freund!“ bis „So trink ich dir Treu!“) B-dur die herrschende Tonart:



Den Ton der Treue bietet der Gruß der Mannen: „Heil dir, Gunther!“ und der „Kaisermarsch“:



Über den fröhlichen, heiteren, jugendlich-sorglosen Charakter des F-dur sind die Gelehrten, besonders seit Beethovens Pastoralsymphonie, ziemlich einig. Siegfrieds Hornruf (man vgl. auch „Siegfrieds Fahrt“ in der „Götterdämmerung“), sein Schmiedelied, die Jagdfanfaren im „Tannhäuser“, das Treiben der Seeleute im „Tristan“ und der Meister im ersten Akt der „Meistersinger“ (Thema der Zunftberatung), das Johannisfest-Motiv, Walters Weise: „Fanget an! So rief der Lenz in den Wald, daß laut es ihn durchhallt“ und das lebhaft Bild am Schlusse des ersten Aktes, die lachenden, übermütig gestimmten Rheintöchter im dritten Akt der „Götterdämmerung“ — all diese Szenen und Themen sagen uns, daß dem Bayreuther Meister der „Charakter“ des F-dur nicht verborgen blieb:



Damit mein Aufsatz nicht zu lang wird, beschränke ich mich bei Betrachtung der Moll-Tonarten auf das Allernotwendigste. „Sind die Molltonarten nicht die Weiber der Musik? die sich von ihrem Vater (der Durtonart, von der sie entstanden) trennen und die Vorzeichnung ihres Gatten (der Durtonart ihrer nächsten Verwandtschaft) annehmen?“ erklärte Grillparzer.

Dem a-moll wird kein festumgrenzter Charakter zugesprochen, doch erblicken wir es bei Wagner nicht selten, wenn es sich um eine Warnung, ein Abweisen, um Trug und Not handelt. Daß a-moll auch die Tonart der — Philister ist, kann nicht überraschen, denn die Haupttätigkeit der Philister, der bezopften „Meister“, besteht ja in dem Abweisen, Warnen und Drohen angesichts neuer ihnen Not bereitender Noten (in Richard Strauß' „Till Eulenspiegel“ präsentiert sich das Motiv der Philister ebenfalls in a-moll). Hier eine Reihe „charaktervoller“ Wagnerbeispiele; zu dem „Lohengrin“-Zitat sei bemerkt, daß die Warnung das erstemal zwar in as-moll auftritt, daß a-moll jedoch fürderhin vorherrscht und an entscheidenden Stellen das Wort hat (man vgl. Akt 2, Szene 1 und besonders Akt 3, Szene 2):

(Lohengrin) usw. (Meistersinger)

Nie sollst du mich be - fra - gen, (Eva, Waltern schüchtern abweisend)

(ib.) (ib. Akt 2, Szene 5)

der kur-zen Lie-be, der ver-geß - ne Ton Nichts steht zu hof-fen

(ib. Akt 3, Szene 1) (Tristan, Akt 1, Schluß)

Wahn! Wahn! Ü - ber - all Wahn! trug - ge - weih - tes Glück - ke!

(ib. Akt 2, Szene 2)

in ö - der Pracht schim-mernd dort zu le - ben.

(Meistersinger, Akt 3, Szene 5) usw.

Als Nü - ren - berg be - la - gert war, und Hun - gers - not sich fand

(ib.)
 usw.
 Hun - gers - not! Hun - gers - not! Das ist ein greu - lich

(Walküre, Akt 1, Szene 1)
 usw.
 (Auftreten des todesmatten Siegmund)

(ib.)
 usw.
 Miß-wen-de folgt mir, wo-hin ich flie-he;

(ib. Akt 1, Szene 3)
 usw.
 (Siegmond, der Schwertlose)

Man schlage noch folgende Stellen in der „Walküre“ auf: Akt 2, Szene 1:

Wotan. Siegmund gewann es sich selbst in der Not
 Fricka. Du schufst ihm die Not, wie das neidliche Schwert } a-moll

Akt 2, Szene 3:

Wotan. Durch Alberichs Heer droht uns das Ende:
 ... dann wäre Walhall verloren: } a-moll

ebenda:

Brünnhilde. Im höchsten Leid muß dich treulos die Treue verlassen
 (ihren Abgang begleitet ein Nachspiel in a-moll).

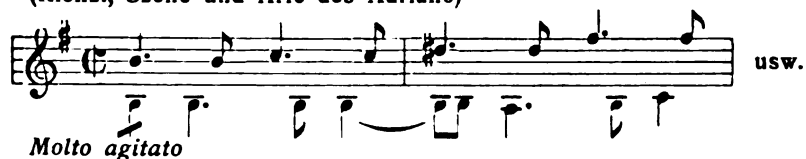
In höchster Not, als Mime den Gifttrank Siegfried aufdrängt, meldet sich der Waldvogel in a-moll und damit auch wieder der „warnende“ Charakter der Tonart (Akt 2, Szene 3). Und nun sei noch eine Zeile der „Philister“-Tonart gewidmet:

(Meistersinger, Akt 1, Szene 3)
 usw.
 („Leges Tabulaturae“)

(ib. Akt 2, Szene 5)
 usw.
 Hal die - se Mei - ster! Die-ser Reim - ge - set - ze Lei-men und Klei - ster!

Angst, Trübnis und Umdüsterung empfindet Marx beim Klange des e-moll. Wagner ersteht ihm als Zeuge:

(Rienzi, Szene und Arie des Adriano)



(Lohengrin, Akt 3, Szene 2)



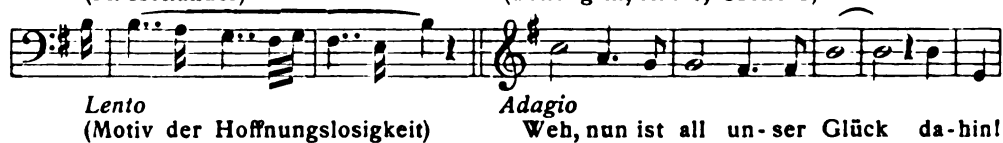
(Rheingold)



(Fl. Holländer)

(Lohengrin, Akt 3, Szene 2)

usw.



(Rheingold, Szene 4)



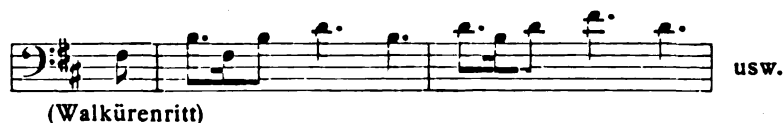
(Walküre, Akt 3, Szene 3)

usw.



Es sei ferner auf folgende e-moll Stellen in der „Walküre“ aufmerksam gemacht: Akt 1, Szene 2: „Leer lag das vor mir, den Vater fand ich nicht“ — Szene 3: „Traurig saß ich, während sie tranken“, — Akt 3, Szene 3: „Denn so kehrt der Gott sich dir ab.“

H-moll bedeutet für Berlioz eine wilde, heftige und unheimliche Tonart. Die nachstehenden Zitate widersprechen dem nicht:

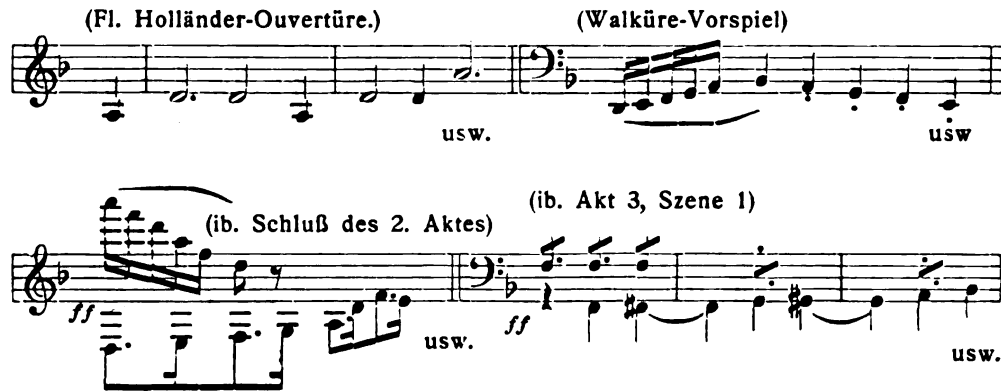


Im Fis-moll bemerkt Berlioz einen tragischen schneidenden Klang. Mit dem schneidenden Tone würde Ortruds wilder Racheruf: „Wodan! Dich Starken rufe ich! Freia! Erhabne, höre mich!“ im zweiten Akt, ihr hohnvoller Abschiedsgruß: „Fahr heim, du stolzer Helden“ usw. am Schluß des Werkes, sowie vieles in der ersten Szene des zweiten Aktes (Ortrud und Telramund) im Einklang stehen. Für das Motiv der Todesverkündigung in der „Walküre“ (Akt 2 Szene 4) müßte man Berlioz' „tragische“ Auslegung heranziehen:

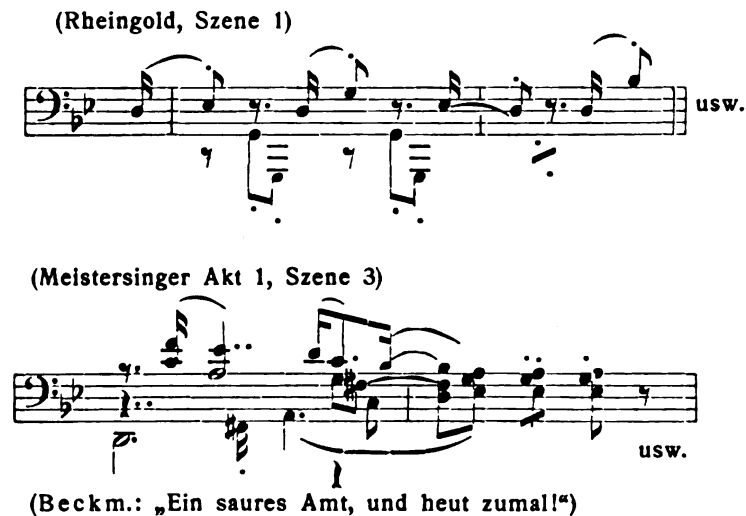


Bezüglich der übrigen Kreuz-Molltonarten habe ich kein ausreichendes, beweiskräftiges Material in den Dramen Wagners gefunden, ich gehe daher gleich zum „charaktervollen“ d-moll über. Eine stürmische Tonart! Wie Weber im „Oberon“ und Donizetti in dem „Ungewitter“ betitelten Vorspiel zum dritten Akt der „Lucia“, so malt auch Wagner den Sturm im „Fliegenden Holländer“ und in der „Walküre“ in d-moll. Sturmmusik erbraust am Schluß des zweiten Aktes und in der ersten Szene des dritten Aktes der „Walküre“. Der innere Sturm in der „Faustouvertüre“ („Der

Gott, der mir im Busen wohnt, kann tief mein Innerstes erregen“) hat mit der ähnlich gestimmten „Neunten“ die Tonart gemein (Schumanns „Faust-ouvertüre“ steht gleichfalls in d-moll):



Wenn Schubarts g-moll nicht viel tiefer stände als das heutige g-moll, so könnte man glauben, Wagner hätte die Meinung des Gefangenen auf Hohenasperg respektiert, als er die unfreundlichen Herren Alberich und Beckmesser in dieser „Groll und Mißvergnügen“ darstellen sollenden Tonart vorführte:



Wie Beethoven durch die Eroica-Symphonie Es-dur zur Heldentonart erhob, so eiferten ihm auch die Komponisten nach, als er zur Tonart des Trauermarsches c-moll erkor. In c-moll steht die Trauermusik in der „Götterdämmerung“. Das Motiv der Liebesentsagung, d. i. der „Tod“ der Liebe, das Erlöschen des Lichts (= „Tod“ des Lichts) am Schluß der ersten Szene im „Rheingold“ und im ersten Akt der „Walküre“, das Motiv

der vom Unheil, vom Tode verfolgten Wälsungen, die Totenklage der von Siegmund beschützten Maid und ihr eigener Tod (Walküre Akt 1 Szene 2) und andere Themen erzählen von dem Todescharakter des c-moll (den „lachenden“ Tod erblickten wir in einem früheren Zitate in der gleichnamigen Durtonart).

(Rheing. Szene 1)

(Götterd. Trauermusik) usw. Nur wer der Lie-be Macht ent-sagt usw.

(Walküre Akt 1 Szene 3)

tief in des Bu - sens Ber - ge glimmt nur noch licht - lo - se Glut

(ib. Akt 1 Szene 2) (ib.)

(Wälsungenmotiv) usw. („Mit wilder Tränen Flut... usw.
um des Mordes der eignen Brüder...“)

(ib.)

auf den Lei - chen lag sie tot usw.

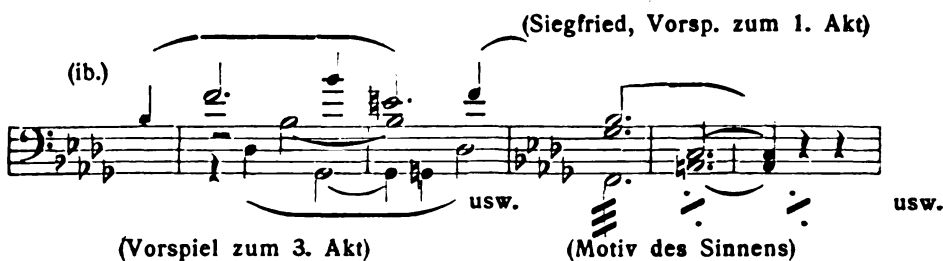
(ib. Akt 2 Szene 2) (Parsifal Akt 1)

(Langsam) usw. usw.
Wotan: das En - de! Nehmet hin mein Blut,

F-moll scheint einen recht schwankenden Charakter zu besitzen: die klagende Weise des englischen Hornes im „Tristan“ und das plumpe Motiv der Riesen im „Reingold“ lassen sich schwerlich unter denselben Gesichtspunkt bringen. (Eine „klagende“ f-moll Weise vernehmen wir auch im „Siegfried“: Mimes Sang „Als zullendes Kind zog ich dich auf“.)

Von dem düstern **b-moll** spricht Berlioz und mancher andere Tonarten-Kenner. Die Zustimmung Wagners melden uns die nachstehenden Takte:

(Lohengrin Akt 3 Szene 3) (Götterd. Vorsp. zum 2. Akt) (Parsifal Akt 3)



Bezüglich des letzten Zitates sei erklärend hinzugefügt: man „sinnt“, wenn einem etwas „dunkel“ ist — das „düstere“ b-moll erscheint demnach gerechtfertigt.

Sofern man Schilling glauben darf, ist es-moll eine höchst unheimliche Tonart: „Wenn Gespenster reden könnten, so sprächen sie aus diesem Tone“, lautet die Lehre jenes Weisen. Nun — ein freundliches Gesicht zeigt unter den folgenden Beispielen selbst der „unheimliche“ Lindwurm nicht, dessen es-moll allerdings etwas „schwankt“:

(Parsifal Akt 2)



(Parsifal, Akt 2)



(„In dem bläulichen Lichte steigt Kundrys Gestalt herauf. Sie scheint schlafend“)



In der unheimlichen Tonart erhebt Telramund Klage wider Elsa von Brabant (Akt 1 Szene 1) — auch der dann folgende Chor „Ha, schwerer Schuld zeiht Telramund!“ beginnt in es-moll.

Daß as-moll ebenfalls nichts Gutes kündet, mögen zwei Beispiele — die letzten! — bezeugen:

(Lohengrin Akt 2. Szene 2)



Ortrud: El - sa! Elsa: Wer ruft? Wie schau-er-lich und klagend usw.

(Walküre Akt 1, Szene 2)



Der Er-schlag-nen Sip-pen stürm-ten da-her;

Und nun genug der Noten und Tonarten! Gewiß — es wird nicht an Gegenbeispielen fehlen, Meister Wagner richtete sich, wie schon betont, nicht immer streng nach der „Tabulatur“, doch dürften meine Ausführungen erwiesen haben, daß der Meister — bewußt oder unbewußt — dem Glauben an den Charakter der Tonarten oft genug „Reverenz“ erwies.

RICHARD WAGNER ÜBER DANKBARKEIT

MIT EINEM UNVERÖFFENTLICHTEN BRIEFE WAGNERS

VON DR. JULIUS KAPP IN BERLIN

Zu allen Zeiten ist gegen Richard Wagner am lautesten von allen Anklagen der Vorwurf des Undanks erhoben worden. Da dürfte es von erhöhter Bedeutung sein, Wagner einmal selbst seine Anschauungen über den Begriff „Dankbarkeit“ entwickeln zu hören. Wir besitzen ein sehr charakteristisches Bekenntnis von ihm in den, weiteren Kreisen allerdings kaum bekannten, Notizen zu dem Entwurf „Jesus von Nazareth“ aus dem Jahre 1848. Hier heißt es:

„Dankbarkeit ist keine Liebe, sondern eine durchaus unbefriedigende, in sich unwahre Empfindung; sie kann nur Belobigung der Liebeshandlung eines anderen sein, die Rechtfertigung einer mir erwiesenen Wohltat: selbst Liebe könnte sie nur sein, wenn sie das Empfangene erwiderte, denn die Liebe ist gebend, nicht empfangend: eine vollgültige Erwidernng des Empfangens könnte aber nur eine Zurückgabe des Empfangenen sein, mithin also die Aufhebung der mir erwiesenen Liebestat: die wirkliche Befriedigung des Dankgefühles müßte also in der Vernichtung der Ursache der Dankesverpflichtung liegen: sie wäre also das reine Gegenteil der Liebe, nämlich die Verneinung ihrer Tat, und produzierte sie auch wieder eine Tat der Liebe, so könnte diese nicht als solche gelten, da die Pflichterfüllung eine unfreie Handlung, die empfangene Liebestat aber aus freiem Antrieb kam. Dankbarkeit ist daher einer der leeren Begriffe, welche in einer egoistischen Gemütsschwäche beruhen und in ihrer Unproduktivität die mannigfaltigsten Täuschungen herbeiführen, denn sie hebt zugleich die Freiheit des Handelns auf, ohne welche die Liebe undenkbar ist. Da aber Dankbarkeit nicht ohne den Wunsch der Vergeltung gedacht werden kann, einen Wunsch, der sich doch nicht erfüllt, entwächst aus ihr auch eine Verpflichtung, welche nie erledigt wird, — denn die Erfüllung oder Erledigung wäre ja eben die Aufhebung der Liebestat.“

Eine willkommene Ergänzung aus dem wirklichen Leben zu dieser theoretischen Betrachtung liefert ein Konflikt, der kurz nach Wagners Flucht aus Dresden zwischen ihm und seinem Freunde Pusinelli ausbrach. Um diesen um Wagner hochverdienten Mann nicht in falschem Licht erscheinen zu lassen, sei hier bemerkt, daß Pusinelli, seines Zeichens Arzt, sich als großer Musikfreund Wagner während seiner Dresdener Kapellmeisterzeit angeschlossen und sehr bald die Rolle des Geldgebers übernommen hatte. Als Wagner dann aus Dresden fliehen mußte, war Pusinelli sein Hauptgläubiger. Wegen dieser Geldangelegenheiten war es vorübergehend zu einer ernsthaften Verstimmung zwischen den beiden Männern gekommen, über die aber Pusinellis uneigennützigte Freundschaft rasch hinweghalf. Er war es, der später der kranken, verlassenen Minna getreulich zur Seite stand, ihr die letzten Liebesdienste erwies und auch Wagner selbst bis zu seinem Tode stets ein selbstloser Freund geblieben ist. Wagners Anschauungen bei diesem Zerwürfnis mit Pusinelli, bei dem der Begriff „Dankbarkeit“, die jener für seine großen Geldopfer von seiten Wagners erwarten zu dürfen glaubte, das Streitobjekt darstellte, offenbart nachstehender noch unveröffentlichter Brief Wagners aus dem Frühjahr 1850:

„Es tut mir leid, daß es zwischen mir und Pusinelli so steht, aber aus anderen Gründen, als ihm einleuchten werden, und das ist eben das Schlimme. Ein Mensch, der sich auf seine erwiesenen Dienste, auf seinen ‚bezeigten Zartsinn‘ beruft und dafür Dank fordert, — fordert streng genommen, mit vollem Wissen, eine Täuschung für sich: wie wohlfeil wäre es für mich, ihm diese Täuschung zu verschaffen, ihm einen Brief voll Versicherungen zuzuschicken! Gerade dadurch, daß ich dies nicht tue, beweise ich aber, daß ich ihn mindestens mehr achte, als er sich selbst zu achten geneigt erscheint. Der Unglückliche würde also befriedigt sein, wenn ich seinen, wiederholt an mich gekommenen Mahnungen Gehör gebe und ihm endlich versichere, daß mich seine erwiesenen Dienste und sein Zartsinn zu Danke verpflichtet? Und dies, nachdem er mir zu seiner Zeit mit vollem kalten Bewußtsein erklärte, daß ich mich in ihm und in dem Charakter seiner Freundschaft getäuscht habe, daß er in dieser seiner Freundschaft mir nichts weiter zu sagen habe, als bis auf diesen einen gewissen Punkt, den ihm nun einmal sein beschränktes Wesen erlaube; daß er bei weitem schwächer und jedem Vorurteil untergeordneter sei, als ich glaubte; daß er mir deshalb nicht folgen könne und ich ihn somit in Ruhe lassen möchte. Ein Mensch, der sich seines Verhältnisses zu mir so feierlich klar geworden ist, geht also mit ersichtlichem Wissen endlich soweit, von mir noch ein Zeugnis für seine Schwäche haben zu wollen und um dieses Zeugnis mich zu mahnen! Wie kinderleicht wäre es mir, ihm dieses Zeugnis zu geben! Zum Unglück habe ich nun aber die Wahrhaftigkeit zu meiner Religion gemacht: ich kann keine wissentlichen Lügen mehr begehen, ich kann Pusinelli nicht bezeugen, daß er mich zu Dank verpflichtet hat, da er mir nur bittere und widerliche Empfindungen erweckte und immer mehr bestätigt. — Ich gestehe, daß hier ein tragischer Konflikt zugrunde liegt — ein Konflikt, der auch mich in diesem Augenblicke schmerzlich berührt, wie er dies von je getan hat. Empfinde ich Schmerzen darum, daß es so steht, so möge aber auch Pusinelli sie empfinden, er möge sie heftig und stark empfinden, dies kann ihn einzig noch aus der Kleinheit seines Wesens befreien.

Entweder — er erkennt mich gar nicht, nun, so ist sein Urteil über mich seine Sache, erkennt er mich aber noch, so wird er aber auch begreifen müssen, daß ich jetzt seinem Wunsche nicht willfahren konnte; jemehr ihn dies schmerzen wird, je näher werden wir uns dann noch treten, und mit der größten Freude reiche ich ihm dann die Hand. Zu was aber überkleistern, was nur von innen heraus sich heilen kann? Bin ich dazu da, solche Pflaster zu schmieren? Es war die schlechteste Zeit meines Lebens, wo ich noch so klug war, solche Pflaster zu schmieren. — Nochmals: wie leicht wäre mir diese Arbeit! Was bin ich nun, wenn ich sie verweigere? — Ein Undankbarer? — Sei es denn!“

NEUE WAGNER-LITERATUR

Richard Batka: Richard Wagner. (20. Band der Sammlung „Berühmte Musiker“.) Schlesische Verlagsanstalt, Berlin 1913. (Mk. 5.—.)

Im Vorwort deutet Batka sein Verhältnis zu Wagner mit den Worten an: „Held ist ein Mensch, der gegen das Böse streitend, unsterbliche Taten verrichtet und zu göttlicher Ehre gelangt. So bestimmt Jakob Grimm in seiner Deutschen Mythologie den Begriff des germanischen Heros, und in diesem Sinne ist Richard Wagners Leben gewiß ein Heldenleben gewesen. Er hat gegen das Böse, gegen das Scheinhafte, Modische, Unkünstlerische der Kunst und der Kunstzustände gestritten, hat eine stolze Reihe unsterblicher Werke geschaffen und ist heute, ein Menschenalter nach seinem Tode, in der ganzen Welt ein Gegenstand lebendigster Vergötterung und Verehrung“. „Von Jugend an ist der Meister von Bayreuth der Leitstern meines inneren Lebens gewesen, und immer hat mich neben dem Geisteshelden, dem ich Unendliches verdanke, der Mensch Richard Wagner ungemein gefesselt. Nicht etwa der Gottmensch, vor dessen verklärtem, stilisiertem Bilde sich die Enthusiasten in den Staub werfen, sondern der wirkliche, warmblütige Mensch mit Menschlichkeiten und Allzumenschlichkeiten, die auch dem Jünger ein fast vertrauliches Nähertreten zu gestatten schienen. Und doch, beim Rückblick über seine Geschicke, erfaßt mich stets die Ehrfurcht auch vor diesem Menschentume und fallen mir die Worte Nietzsches ein, der doch den krönenden Gipfel und feierlichen Abschluß noch nicht kannte: ein fruchtbares, reiches, erschütterndes Leben, ganz abweichend und unerhört unter mittleren Sterblichen!“ „Um dieser Arbeit die besondere Note neben andern zu sichern, wurde hier unter Verzicht auf klingende Schönrednerei und ästhetisches Raisonement der Nachdruck auf die Mitteilung und Begründung des Tatsächlichen gelegt.“ Batka gliedert seinen Stoff in acht Abschnitte: Wagners Jugend (1813—33), Wandern und Werden (1833—42), Dresden (1842—49), Zürich (1849—59), Paris—Biebrich—Wien (1859—64), München—Triebtschen (1864—72), Bayreuth (1872—82), „Parsifal“ (1882—83). Von der Charakterisierung der Schriften und Dichtungen ist ganz abgesehen, überall geht der Verfasser nur darauf aus, die äußeren Tatsachen des Lebenslaufes in knappster Fassung dem Leser vorzuführen. Jedoch ist die Stufenleiter der Entwicklung Wagners vom „romantischen Musiker zum Opernreformer, Musikedramatiker, Gesamtkünstler und Weisen“ richtig hervorgehoben. Von Versehen bemerke ich S. 74 die falsche Jahreszahl „Mitte Januar 1859“ statt 1858. S. 83 ist die irrige Behauptung wiederholt, daß Frau Wesendonk in Venedig in den Tagen vom 8. bis 11. November Wagner auf die „Meistersinger“ hingewiesen habe, während der Brief an Schott vom 30. Oktober 1861 darüber belehrt, daß Wagner schon vorher in Wien den Plan zu dem neuen Werk gefaßt hatte; Frau Wesendonk kann also nur die künstlerische Absicht Wagners durch ihren Zuspruch befestigt, nicht aber veranlaßt haben. Nach S. 101 soll sich Nietzsche als Privatdozent in Basel niedergelassen haben, während doch allbekannt ist, daß er als Professor dorthin berufen wurde. Zu S. 103 ist zu berichtigen, daß die Münchener Erstaufführung der „Walküre“ am 26. Juni 1870 stattfand, nicht „am 17. Juli, gleich nach der französischen Kriegserklärung“.

Das Buch ist mit reichem Bilderschmuck versehen. Neben einigen schönen Zeichnungen von Franz Stassen sind die beiden Kietzschen Bilder aus Wagners Knabenzeit (1844 gezeichnet) auf S. 14/15 und Tichatschek's Wagnerbild S. 47 hervorzuheben. Auch Theodor Apels Bild S. 28 sieht man gern in einem Wagnerbuch, wogegen der Prager Theaterdirektor Stöger S. 28, Intendant von Perfall S. 103 und das Berliner Wagnerdenkmal S. 126 höchst überflüssig sind. Viele Bilder sind verschwommen und unrein wiedergegeben. In diesem Punkte ist W. Kienzls Buch über Richard Wagner (2. Auflage München 1908), das seines Verfassers und seiner Anlage wegen am nächsten zum Vergleich steht, dem Batkaschen überlegen.

Richard Wagner über den „Ring des Nibelungen“. Aussprüche des Meisters über sein Werk in Schriften und Briefen, begonnen von Erich Kloß, fortgesetzt und mit Anmerkungen versehen von Hans Weber. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1913. (Mk. 3.—.)

Welche Bedeutung den Aussprüchen eines Dichters über sein Werk zukommt, weiß der Forscher aus Gerhard Gräfs Buch „Goethe über seine Dichtungen“, worin dem Faust allein ein ganzer Band gewidmet ist. Aus Glasenapps Wagner-Enzyklopädie (Leipzig 1891) und Wolzogens Sachregister zu den Gesammelten Schriften sind die wichtigsten Stellen leicht zu finden. Aber durch die Briefe ist inzwischen ein bedeutender Zuwachs zu den dort vermerkten Stellen hinzugekommen. Außerdem ist es wertvoll, in einem handlichen Büchlein alles zu rascher und bequemer Übersicht beisammen zu finden. Für den „Holländer“ hatte Hans von Wolzogen die Arbeit in den Bayreuther Blättern 1901, S. 187 bis 219 getan; für den „Lohengrin“ Erich Kloß in Frankensteins Wagner-Jahrbuch 3 (1908), S. 132—188; für die „Meistersinger“ Kloß in einem besonderen bei Breitkopf & Härtel 1910 gedruckten Büchlein; für den „Tristan“ Edwin Lindner in einem beinahe erschöpfenden Werke von 389 Seiten (ebenda 1912). Der „Ring“ war von S. Roeckl in zwei kleinen Schriften behandelt worden: „Was erzählt Wagner über die Entstehung seines Nibelungengedichtes und wie deutet er es?“ — „Was erzählt Wagner über die Entstehung seiner musikalischen Komposition des Ringes des Nibelungen?“ Jetzt tritt dafür die größere Arbeit von Kloß-Weber ein. Ähnliche Bücher über „Parsifal“ und „Tannhäuser“ sind in Vorbereitung. Das „Ring“-buch gliedert sich in drei Abschnitte: aus den Schriften, aus den Briefen, an die Verleger. Innerhalb der ersten beiden Abschnitte sind die Stellen ausgehoben, die in drei Kapiteln als „Gedanke, Entwurf und Ausführung“, „Aufführung“, „Äußerungen“ überschrieben sind. Ich finde diese Einteilung nicht glücklich, zumal der letzte Abschnitt ist viel zu allgemein. Die zeitliche Gruppierung, wie sie Lindner im „Tristan“-buch durchführt, ist viel besser. An Gründlichkeit steht das „Ring“-buch, das eines Namen- und Sachverzeichnisses entbehrt, hinter dem „Tristan“ erheblich zurück. Der „Ring“ bot ein überreiches Material, daher mußte eine gewisse Beschränkung eintreten, zumal da durch das Buch die Beschäftigung mit den Schriften selbst nicht überflüssig gemacht werden sollte. In der Einleitung war z. B. ein Hinweis auf die den „Ring“ betreffenden Abhandlungen der Gesammelten Schriften zu geben: die Mitteilung an meine Freunde, der epilogische und Schlußbericht über den „Ring“, das Vorwort zur „Ring“-ausgabe von 1863, das Bühnenfestspielhaus, der Rückblick auf die Festspiele des Jahres 1876 enthalten die ganze Geschichte des „Ringes“. Es versteht sich von selber, daß diese umfangreichen Aufsätze nicht vollständig abgedruckt werden konnten. Um so mehr aber war bei den Briefen Vollständigkeit zu erstreben. Der wichtige Brief an August Röckel vom 25. Januar 1854 war ganz zu geben. Der Herausgeber hat übersehen, daß auch zu einer geplanten Ausgabe von „Siegfrieds Tod“ eine handschriftliche vom Mai 1850 datierte Vorrede vorhanden ist, die in der „Musik“ X (1910), 1. Heft durch Istel veröffentlicht wurde. Dieses Schriftstück gehört mit den Vorreden zu den Drucken von 1853 und 1863 in eine Reihe. Das „Ring“-buch ist zweifellos eine nützliche und dankenswerte Arbeit. Aber für die künftigen Sammlungen der Aussprüche des Meisters über seine Werke ist doch mehr Sorgfalt in der Anlage und Übersichtlichkeit, Auswahl und Ausführung zu wünschen, am besten nach dem Vorbild des „Tristan“-buches, das in bezug auf Vollständigkeit die anderen weit überragt. Die Anmerkungen sind kurz und spärlich. Zum Verständnis des „Rheingold“-gedichtes S. 21 ist der Hinweis, daß es die Münchener Aufführung vom 22. September 1869 betrifft, unentbehrlich. S. 65 wird die auf das Buddhadrama „Die Sieger“ bezügliche Briefstelle irrtümlich auf den „Parsifal“ gedeutet.

Carl Sigmund Benedict: Richard Wagners „Parsifal“ in seiner menschlich-ethischen Bedeutung. Ein Vortrag. (Veröffentlichungen der Abteilung für Literatur der deutschen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft in Bromberg.) Oskar Eulitz' Verlag, Lissa i. P. 1913. (Mk. 0.60.)

Eine ausgezeichnete kleine Schrift, aus tiefem Verständnis des Werkes geschöpft und mit meisterhafter Klarheit dargestellt! Der Verfasser entwickelt schlicht und einfach aus dem Gang der Handlung die Idee, er charakterisiert die einzelnen Persönlichkeiten, insbesondere Parsifal, Amfortas, Kundry und Klingsor, und stellt sie ins Licht der Leitidee. „Man wird sich hüten, von einem großen Kunstwerk ethische Tendenzen zu erwarten. Der geniale Dichter pflegt überhaupt keine Tendenzen zu verfechten. Er schaut und erlebt — und eine geheimnisvolle innere Macht drängt ihn, das Erschaute und innerlich Erlebte künstlerisch zu gestalten. Das Genie gestaltet — damit ist sein Wesen präzisiert.“ Ein kurzer Blick auf die Entstehungsgeschichte des „Parsifal“ widerlegt den Vorwurf, Wagner sei im „Parsifal“ seiner bisherigen Weltanschauung untreu geworden. Der junge Parsifal gleicht aufs innigste dem jungen Siegfried, der ja auch, „in völliger Einsamkeit aufgewachsen, wie eine ungebrochene Naturkraft einer morsch gewordenen geschichtlichen Welt gegenübertritt. Auch Siegfried, der unverdorbene reine Held, wäre befähigt gewesen, wie Parsifal die Welt zu erlösen, wenn ihm nicht auf seinem Lebenswege das eine versagt geblieben wäre: das Erlebnis des Leidens“. Und nun der Mitleidsgedanke! „Dieses Mitleiden ist keine Schwäche, sondern eine Kraft des Herzens, die es vermag, das Leiden des anderen als das eigene zu empfinden, ein Mitleiden, das zur Tat drängt, das sich (nach Heinrich von Steins schönem Wort) umsetzt in besonnene Hilfe. Nicht darum handelt es sich — was dem Christentum so oft vorgeworfen wird —, das Schwache auf Kosten des Starken zu fördern, das Wertlose auf Kosten des Wertvollen. Auf die bloße Erhaltung des Schwachen kann es nicht ankommen, schreibt Wagner ausdrücklich. Nicht der zu bemitleidende Schwache ist das Ziel, sondern der mitleidende Starke.“ „Das Problem des Leidens war es vielleicht auch, das Wagner und Nietzsche am weitesten auseinanderführte. Gewiß hat auch Nietzsche unter dem allgemeinen Leiden gelitten, und sicherlich sollten seine Lehren weit weniger der Verteidigung Herz- und Mitleidsloser, als vielmehr zur Stärkung für jene wenigen dienen, die, allzu schwach, am Mitleiden, an dem furchtbaren Anblick des Weltleidens zu erliegen drohten. Glaubte sich der Verfasser des ‚Zarathustra‘ vor dieser Gefahr dadurch zu schützen, daß er schließlich vor dem Leiden einfach die Augen schloß und als Tänzer sich gewissermaßen von aller Erdschwere freizulösen suchte, so blickte im Gegensatz hierzu der Schöpfer des ‚Parsifal‘ dem Leiden fest und voll ins Auge bis tief hinunter auf den Grund, wo er den Quell, den Ursprung des Leidens und damit auch die Möglichkeit seiner wirksamen Bekämpfung fand. Er erkannte diesen Quell — wie Schopenhauer — im Drang des Begehrens, in dem den Menschen angeborenen, ewig neu sich erzeugenden und nie zur Befriedigung gelangenden Willen und die Hilfe in der bewußten Hinlenkung dieses so erkannten Willens auf höhere, überpersönliche Ziele, auf das, was das ethische Gewissen von jedem Menschen fordert.“ Ein Blick auf die Weltanschauung Wagners im Verhältnis zu unserer Zeit beschließt den gehaltvollen Vortrag. Es gibt wenige Wagner-Schriften, die auf so knappem Raum so viel Schönes und Richtiges bieten. Der Verfasser übt überall vornehme Zurückhaltung, nirgends ein heftiges oder verletzendes Wort gegen Andersdenkende, deren Ansichten nur mit leuchtender Klarheit und überzeugender Gewalt die wundervolle Ethik des Bayreuther Meisters streng sachlich gegenübergestellt wird.

Kurt Siegfried Uhlig: Richard Wagners „Parsifal“. Eine Einführung in den Ideengehalt der Dichtung. Verlag: O. W. Barth, Leipzig 1913. (Mk. 1.20.)

Ein rechtes Gegenstück zu Benedicts „Parsifal“-Schrift! An Begeisterung fehlt es dem Verfasser nicht, aber an Klarheit und Wissen. Über die mittelalterlichen Quellen hat er sehr dunkle und verschwommene Vorstellungen. Das „Parsifal“-Gedicht wird oft recht willkürlich theosophisch, christlich und indisch ausgelegt und mit allerlei abstrakten Deutungen mehr verwirrt als geklärt. Gewiß finden sich auch unter den Ansichten des Verfassers einige brauchbare und richtige Gedanken, aber mehr nur zufällig, nicht notwendig aus dem Zusammenhang des Ganzen entwickelt. Es ist die Sprache des Schwärmers, nicht die des besonnenen Denkers. Die Darstellung läßt viel zu wünschen übrig. Da werden die Feinde der Gralsritterschaft „die zersetzenden Bakterien des Menschheitskörpers“ genannt. Ich glaube nicht, daß viele Leser aus solchen Einführungen Gewinn schöpfen, so gut gemeint sie auch sein mögen. Im Vorwort hofft der Verfasser, durch seine Schrift dazu beizutragen, „daß diejenigen, die es unternehmen, nach der Freigabe Aufführungen des ‚Parsifal‘ zu veranstalten, mit tieferem Verständnis an die Einstudierung herantreten und ihre Aufführung im Geiste des Meisters würdig und erhebend gestalten“. Gewiß ein löblicher, aber auf diesem Wege kaum erreichbarer Zweck!

Oeuvres en prose de Richard Wagner. Traduites en français par J.-G. Prod'homme et F. Caillé. Band IV und VII. Verlag: Delagrave, Paris 1913 (je Fr. 3.50).

Der vierte Band enthält die beiden ersten Bücher von Oper und Drama, die Oper und das Wesen der Musik und das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst. Hier war die größte Arbeit zu tun, der Übersetzer und Erklärer steht vor bedeutenden Schwierigkeiten. Für die Übersicht des Inhalts sorgt eine genaue eingehende table des matières, worin die einzelnen Gegenstände des Buches aufgezählt sind. In einem kurzen Vorwort berichtet Prod'homme über die Entstehung des Werkes durch Anführung der wichtigsten Stellen aus den Briefen an Liszt und Uhlig, denen Wagner über den Werdegang seiner Arbeit, die ursprünglich als größerer Artikel über die moderne Oper mit Rossini und Meyerbeer gedacht war, berichtet. Wagners Lehren lernte man in Frankreich zuerst nur durch die gehässigen Berichte von Fétis in der „Gazette musicale“ vom Juli bis August 1852 kennen. Seit 1860 war Wagners Brief über die Zukunftsmusik (Gesammelte Schriften Band 7) die Hauptquelle; hier aber sind die Gedanken von Oper und Drama nur kurz angedeutet. Guy de Charnacé wies in seinem 1872 erschienenen Buche über Musik und Musiker nachdrücklich auf Wagners Werk hin und übersetzte einen größeren Teil daraus ins Französische. Dauriac hielt 1900—1913 an der Sorbonne Vorträge über Oper und Drama. Aber erst mit dem vierten Bande der Oeuvres en prose wird den französischen Lesern das vollständige Werk zugänglich. Zur Einführung in dessen Gedankenwelt dient eine besondere Abhandlung von Lionel Dauriac (S. 1—40): Sur l'esthétique de Richard Wagner, comment il faut lire Opéra et Drama. Dauriac schrieb 1908 ein gutes und gedankenreiches Buch über Le musicien-poète Richard Wagner (vgl. meine Anzeige in der „Musik“ VIII, 4, 1909 S. 54), worin er die Eigenart des Wagnerschen Dramas in der Verbindung der dramatischen und epischen Vorzüge erblickte. Die Einleitung Dauriac's geht nicht auf Einzelheiten ein, sondern will nur den allgemeinen Standpunkt zum richtigen Verständnis des ganzen Werkes bestimmen. Man muß Oper und Drama als die Lehre des schaffenden Künstlers verstehen lernen. Der „Lohengrin“ und der „Ring des Nibelungen“ umrahmen die Kunstlehre von Oper und Drama, aus einer Betrachtung dieser beiden Werke ist das Buch leichter zu verstehen, als aus unfruchtbaren ästhetisch-philosophischen Erörterungen allgemeiner Art. Wagner schreibt die Kunstlehre seines eignen Genies. Seine Ausblicke auf die Musik und Literatur beanspruchen keine allgemeine Gültigkeit, aber sie sind ungemein wertvoll zur Erkenntnis der Eigenart der Wagnerschen Kunst: „il ne connaît

qu'un seul auteur au monde: lui. Et il ne parle guère que de cet auteur⁴. „Ces réserves faites, il sera permis d'ajouter que les conversations avec un grand esprit sont toujours profitables et que s'il lui arrive de se tromper au sujet d'autres un peu plus qu'à son tour, les erreurs qui lui échappent sont rarement infécondes“. Man mag den Hauptgedanken des Buches auf die Formel bringen: These: die Musik; Antithese: das Drama; Synthese: Musik und Drama. Wagner als Denker ist stets Dichter, er denkt anschaulich, in Bildern; darin liegt der besondere Reiz seiner Darstellung und Beweisführung. Dauriac weist dem Leser den einzig richtigen Standpunkt zur Aufnahme und Beurteilung von Oper und Drama an. Und wenn die Grundlinien richtig gezogen sind, dann treten die Schwierigkeiten und Dunkelheiten, die das Buch ohne Kommentar dem Leser bereitet, zurück. Natürlich kommt für den französischen Leser das Verhältnis Wagners zu Feuerbach weniger in Betracht als für uns Deutsche. Aber es muß doch immer ausgesprochen werden, daß es für den Künstler verhängnisvoll wurde, sich in den Begriffen einer Philosophie zu äußern, die für das von Wagner gewollte und geschaute Kunstwerk viel zu eng war. Am schönsten wirkt der Schriftsteller Wagner dort, wo er ganz und gar eigenartig spricht, sei es in anschaulichen Bildern und Vergleichen, die besser als alle langwierigen Definitionen die Idee anschaulich machen, sei es in kurzen treffenden Sätzen von völlig selbständigem Gepräge.

Der siebente Band der französischen Ausgabe enthält die Prosaschriften des fünften und sechsten Bandes der „Gesammelten Schriften“. Hier war alles neu zu übersetzen, keine gleichzeitigen französischen Fassungen standen wie bei den früheren Bänden den deutschen Originalen gegenüber. Die Übersetzung ist mit der gewohnten Sorgfalt möglichst wortgetreu. Die kurzen Anmerkungen des Übersetzers sind nicht immer sorgfältig genug. S. 8 ist der Todestag Schnorrs auf den 21. Juni 1865 (statt 21. Juli) verlegt und dazu gesagt: „il mourut peu de jours après la première représentation de ‚Tristan et Isolde‘ à Munich“! Bekanntlich fanden vier Vorstellungen statt, die letzte am 1. Juli 1865. S. 40 wird die Birch-Pfeiffer zur „directrice du théâtre de Zurich, de 1837 à 1843, puis du Hoftheater de Berlin en 1844“ gemacht; die Birch-Pfeiffer leitete allerdings das Züricher Theater, aber war nur Mitglied des Berliner Hoftheaters. Bei den Erinnerungen an Spontini war zu bemerken, daß sie von S. 127 ab aus der Autobiographie entnommen sind. Die Wagnerschen Schriften sind schon für deutsche Leser ohne Erläuterungen kaum verständlich, wie viel mehr für Ausländer. Meines Erachtens sollten die Anmerkungen reichhaltiger und systematischer angelegt sein, zum Nutzen der Verbreitung der Schriften in Laienkreisen, denen nicht alle Daten zum Verständnis zu Gebot stehen.

Kurt Singer: Richard Wagner, Blätter zur Erkenntnis seiner Kunst und seiner Werke. Verlag: Morawe & Scheffelt, Berlin 1913. (Mk. 3.50).

Das Buch ist eine Sammlung von Aufsätzen, die meist schon früher in Zeitschriften erschienen sind. Sie bewegen sich auf den verschiedensten Gebieten, verfolgen aber alle dasselbe Ziel: zur richtigen und vertieften Erkenntnis der Wagnerschen Kunst anzuleiten. Die Hauptgegenstände sind das Verhältnis Wagners zu Beethoven, Wagner und das Theater, die Wagnerbiographien und ihre Probleme, die Vorbereitung für den Besuch des Bayreuther Festspiels, die „Parsifal“-frage. Der Verfasser glaubt das Jahr 1913 für ein „Jubiläum würdiger Tendenz, für das Friedensjahr“ ansprechen zu sollen. Er sucht allen Standpunkten gerecht zu werden. Aber höchst seltsam scheint mir doch der Vorschlag einer Art von künstlerischem Aufsichtsrat, der über die öffentlichen Aufführungen des „Parsifal“ zu wachen hätte! Merkwürdig ist auch der Vorwurf, die „Parsifal“-schutzbewegung sei zu spät gekommen. Wenn einige Idealisten hofften, der Zeitpunkt des 100. Geburtstages wäre vielleicht geeignet, das künstlerische Gewissen sogar im

Deutschen Reichstag aufzurütteln, so war dieser schöne Wahn immerhin berechtigt. Das Buch von Singer mit seinen durchaus maßvollen und richtigen Ansichten darf wohl empfohlen werden. Auch wer dem Verfasser nicht immer beistimmt, kann aus den Aufsätzen manche Anregung und Belehrung schöpfen. Wolfgang Golther

Emil Ludwig: Wagner oder die Entzauberten. Verlag: Felix Lehmann, Berlin 1913. (Mk. 4.—.)

Ich muß gestehen, daß ich dem Erscheinen des Ludwigschen Buches mit Spannung und großen Erwartungen entgegenseh. Nach den ungezählten Schmähschriften gegen Wagner und den nicht minder zahlreichen, heute ebenso ungenießbaren überschwenglichen Hymnen ist der Zeitpunkt gekommen, den Künstler Wagner einmal objektiv-historisch zu beleuchten; das Jubiläumsjahr konnte und sollte uns diese noch fehlende Würdigung des Bayreuther Meisters bringen. Doch ein solches Buch durfte nur ein Mann schreiben, der sich mit liebevollem Verständnis in das Wagnersche Kunstwerk vertieft, es mit auf sorgfältigster Sachkenntnis beruhendem kritischen Scharfblick durchschaut, nun unbedingt Herr des Stoffes war. Daß auch zu einem solchen Buche heutzutage noch persönlicher Mut gehört, und daß die Wagnersche Meute mit dem altbewährten Aufgebot übler Schmähungen in ohnmächtiger Wut über den Autor herfallen würde, ist ebenso gewiß, wie der Beistand aller derjenigen, denen es nicht um Persönliches, sondern um die Kunst selbst zu tun ist. Und ich, der ich seit Jahren gegen die Geschichtsfälschungen auf dem Gebiet der Wagner-Forschung kämpfe, wäre wohl der letzte, der gegen ein derartiges Bekenntnisbuch, selbst wenn es im Zwange der Reaktion über das Ziel hinausschießen sollte, Front machte.

Doch was Emil Ludwig hier unter der anspruchsvollen Marke: „Das erste Werk gegen Wagner“ auf den Büchermarkt gebracht hat, fordert den schärfsten Protest heraus. Schon die ganze Aufmachung mit den gesuchten, nichtssagenden Schlagwortüberschriften schmeckt übel nach Sensation, und das Ganze entpuppt sich, je weiter man liest, als ein untauglicher Versuch, mit untauglichen Mitteln und ungenügenden Kenntnissen unternehmen. Wenn Ludwig auch nur „Stichworte reichen“ wollte, wie er in der Vorrede sagt, so mußte sich doch der Stoff unter seinen Händen zu einem Ganzen runden, er mußte, anstatt mehr oder weniger verbreitete Geistesblitze hier und dort herauszugreifen und in gesucht origineller Form nebeneinander zu stellen, tiefer dringen, gestalten. Doch er bleibt durchweg an der Oberfläche, blüfft den Leser mit großen Worten, wie „Verschwülung“, „Vertiefung“, „Hemmung“, „Krampf“, „Vitalität“ u. dgl., ohne auch nur den Versuch zu machen, die so bezeichneten Erscheinungen, an denen meist etwas Wahres dran ist, psychologisch zu ergründen. Das Ludwigsche Buch macht überhaupt den Eindruck des schnell Hingeschriebenen, es wimmelt von Widersprüchen und Ungenauigkeiten, selbst groben Irrtümern.

Am besten gelingt dem Autor noch die Charakteristik des Menschen und Künstlers Wagner (Kapitel I und II). Hier finden wir eine Reihe sehr treffender Sentenzen, die zwar gedanklich kaum Eigenes, Neues bieten, aber gut geformt sind. Etwa: „Wagner hat stets die Welt gesucht, er war ihr nie gewachsen.“ — „Wagner überspannt jedes Verhältnis.“ — „Wagner spielte den Märtyrer und suchte doch immer zu siegen.“ — „Es geht ihm mit den Freunden wie mit der Welt: er beutet sie aus, bis sie es merken.“ — „Siegfried läßt er die schönen Worte rufen: ‚Kampf mit mir — oder sei mein Freund!‘ Er selbst scheint immer zu sagen: ‚Hilf mir — oder du bist mein Feind!‘“ — „Wie alle, die ganz naiv anderer Leute Dienste unablässig beanspruchen, ist er selbst hilfreich gesinnt. Nur kommt es fast nie dazu!“ usw. — Das Ergebnis, die Quintessenz von Ludwigs Darstellung ist: Wagner als Mensch wie Künstler hat einzig nach Wirkung gestrebt.

In dem dritten Abschnitt seines Buches („Die Lehre“) führt Ludwig, wie so viele

vor ihm (ich erinnere hier nur an das ungleich gehaltvollere Buch von Heinemann: „Richard Wagner und das Ende der Musik“) den berühmten Kampf gegen einen Popanz. Selbst wenn er recht hätte und die ganze Wagnersche Theorie vom Wort-Tondrama Blödsinn ist, so sind damit seine Werke noch lange nicht umgebracht. Was schiert uns denn alle Theorie gegenüber der lebenskräftigen Tat des Genius! Und was Ludwig gegen diese selbst („Das Werk“) vorbringt, ist so kläglich, so einseitig vernarrt, daß es sich nicht verlohnt, darauf einzugehen. Auf diese Weise läßt sich alles auf Erden beweisen! Übrigens gehört für einen Mann, der sich selbst auf dramatischem Gebiet versucht, ein gut Teil Überhebung dazu, in derartigen Tönen über den Dramatiker Wagner, der im Gegensatz zu seinem Richter doch immerhin seine Lebensfähigkeit als Dramatiker schon unter Beweis gestellt hat, herzuziehen. — Unlogisch, wie so vieles in diesem sonderbaren Buche, ist schließlich auch im Schlußkapitel („Die Wirkung“) die Zitierung von neun Zeitgenossen Wagners als Kronzeugen für Ludwigs Darstellung. Was soll ein Ausspruch Hebbels, Otto Ludwigs, Nietzsches (von diesem gibt's doch auch andere!) usw. für oder wider Wagner beweisen? Genau so schlagend ist die Behauptung: Das Ludwigsche Wagnerbuch taugt nichts, weil Herr X. Y. Z. so und so darüber geurteilt hat. Ich glaube nicht, daß der Autor in diesem Falle dieser der seinen analogen Beweisführung zustimmt. Aber in diesem Falle dürfte er es sogar, denn um zu resümieren: Ludwigs Wagner-Buch ist nicht das „erste“ Buch gegen Wagner, sondern nur ein neues schlechtes Buch gegen Wagner, über das man, wie über seine zahllosen Vorgänger, sehr bald zur Tagesordnung übergehen wird. Daß es, wenig geschmackvoll, just zum Wagner-Jubiläum erschienen ist, macht es nur noch unsympathischer.

Otto Bournot: Ludwig Heinrich Chr. Geyer, der Stiefvater Richard Wagners. Verlag: C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, Leipzig 1913.

An dieser für die Wagner-Forschung wertvollen Spezialarbeit interessieren vor allem zwei einwandfrei nachgewiesene Ergebnisse: 1. Die Vorfahren Geyers sind germanischer Abstammung und gehörten der evangelischen Kirche an. (Damit fällt jede Möglichkeit der vielverbreiteten Hypothese von Richard Wagners jüdischer Herkunft.) 2. Wagners Annahme, daß Geyer sein leiblicher Vater gewesen, ist kaum haltbar und wird durch den Briefwechsel Geyers mit Johanna Wagner nicht gestützt. — Von der Persönlichkeit Geyers entwirft Bournot ein scharf umrissenes, lebensvolles Bild und betont sehr geschickt und überzeugend, worin die Bedeutung dieses so vielseitig begabten Künstlers als Maler, Schauspieler und Dichter, worin die Tragik seiner vorzeitig beendeten Lebensbahn beruht. Leider blieb in stilistischer Hinsicht das Können des Autors weit hinter seinem Willen zurück. Wenn diese Geyer-Monographie auch unverkennbar aus einer Dissertationsschrift sich entwickelt hat (also auf mildernde Umstände Anspruch erheben darf), so hätte doch eine derartige Stilblütensammlung, wie sie der erste Teil des Büchleins darstellt, niemals in Buchform fortleben dürfen.

Dr. Julius Kapp

Hugo Dinger: Das Recht des Künstlers. Ein Beitrag zur „Parsifal“-Frage. Verlag: Gustav Kiepenheuer, Weimar. (Mk. 1.20.)

Die meisten Wagner-Biographien und fast alle „Parsifal“-Broschüren stammen von Nicht-Musikern. Das ist immerhin charakteristisch. Nach dem Dichter Hermann Bahr meldet sich mit der vorliegenden Broschüre ein Jenaer Universitätsprofessor zum Wort und gelangt trotz abweichender Beweisführung zu demselben Schlusse: Nicht ein Ausnahmegesetz ist zu wünschen, sondern eine allgemeine Änderung und Ergänzung des zur Zeit geltenden Rechtes, damit künftig der Wille des Künstlers genügend geschützt werden könne. Bene, optime. Nur kommt diese Forderung für den „Parsifal“ zu spät. Es ist nichts mehr zu machen. Denn der Reichstag hat sich gegen jede Ver-

MUSIK

KIL

10: 2. MAI 1901

Buch von H. G. Wagner

gegen Wagner

von Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

gegen Wagner

WAGNER-LITERATUR

dem grünen Hügel vorh
ra, Auszüge aus den
und in seine Arbeit
glesen warmherzigen,
aus, sobald er selbst
beholfene Stil verdirbt
des sonst interessante

Henko von Kraft:
darunter 20 Hand
& Itz, Konstanz.

ist ein schönes, fr
denktagen dieses Ja
des Buch! Manche
mit Andacht lesen

gewesen. Es ist
logische Studie, ne
bringen will, a
ein Buch, das a

erzen redet, „ein l
für geschickt gesc
fragen: „Was h
er nicht breitt

Kreuzweg nach E
Leben hatten, di
„wo sein Inne

nen das Leben
Kunst des Meist
und versteht es

seinem Schaff
eben, so daß au
Angenheit grüß

Pülle von Stim
gen vermag. La
Begebenheiten, v

der Begeister
der Unvergess
zittert aus
schöne Gabe ge
die ausgezeichn
Stätten, wo er

Tradition . . . Wir danken ergebenst, Herr Professor. Ebenso tiefgründig sind die Ausführungen des Verfassers über das Recht des Volkes, den „Parsifal“ zu hören. Er erklärt zunächst, das Volk habe überhaupt kein Recht auf den „Parsifal“, bemerkt dann aber in seinem Resumé, das Volk habe ein „Recht auf Bayreuth“. Im übrigen verweist er auf den Stipendienfonds. 315 Personen konnten im Jahre 1911 berücksichtigt werden. Sehr schön. Aber den Hunger von Hunderttausenden stillt man nicht, wenn man ein paar Dutzend Bevorzugte sättigt. Außerdem haben Unzählige nicht Zeit und Geld genug, um nach Bayreuth zu reisen, selbst wenn ihnen freie Fahrt und freier Eintritt gewährt wird. Hätte Wagner den „Parsifal“ für alle Zeiten dem Bayreuther Interimstheater vorbehalten wollen, so brauchte er bloß Partitur und Klavierauszug nicht drucken zu lassen. Dann war rechtlich und tatsächlich das Bayreuther Monopol für immer gesichert. Das übersehen die Meisten; Wagner hätte es nicht übersehen. Wer die „Parsifal“-Literatur genügend kennt, der muß zu dem Schlusse gelangen: die Interessenten zittern für Bayreuth, die Idealisten für den „Parsifal“. Und es ist zu befürchten, daß beide in gewissem Sinne allen Grund dazu haben: die Anziehungskraft von Bayreuth wird nach der Freigabe des „Parsifal“ beträchtlich geringer sein als bisher; der „Parsifal“ aber wird, wenn die allgemeine Neugier befriedigt ist, die Gemüter nicht mehr erhitzen. Damit muß man sich abfinden. Und auch die Broschüre des Herrn Prof. Dr. Dinger wird an dem Schicksal des „Parsifal“ nicht das mindeste ändern. Immerhin sollte man mit allen Mitteln gegen die drohende Verfilmung kämpfen. Gewiß, sie würde dem Bayreuther Theater keine Einbuße bereiten, ebensowenig wie die unwürdigen Bruchstückaufführungen es bisher getan haben, gegen die noch kein Idealist zu protestieren für nötig erachtete. Aber es handelt sich ja doch nicht um Bayreuth, sondern um den „Parsifal“ und um den Willen des Meisters. Im übrigen: Wer in der Literatur ein wenig Bescheid weiß, der denke an die Schicksale von Gerhart Hauptmanns Gabriel Schilling. Ursprünglich sollte das Werk überhaupt nicht, alsdann nur im Lauchstedter Goethetheater aufgeführt werden; jetzt wird es überall gespielt. Von einem Gelehrten könnte man wohl soviel psychologisches Verständnis erwarten, daß er hinter den einzelnen Willensäußerungen eines Künstlers den Grundwillen, zu wirken, erkennt. Zählt er jedoch zu den Buchstabengläubigen, so sollte ihm immerhin aus praktischen Gründen sein Kopf lieber sein als die traditionelle Wand.

Dr. Richard H. Stein

Hans Bélart: Richard Wagners Liebestragödie mit Mathilde Wesendonk (Die Tragödie von „Tristan und Isolde“). Verlag: Carl Reißner, Dresden. (Mk. 3.—.)

Wer heute noch als Heroldrufer in der Wagner-Sache auf den Plan zu treten wagt, um sich in der ungeheuren Literatur, die sich um des Meisters Werk und Leben aufgebaut hat, Gehör zu verschaffen, der muß entweder etwas Neues zu sagen haben, oder er muß durch eine bezwingende, fortreißende Sprache dem schon Bekannten neue Seiten abzugewinnen wissen. Dem Verfasser des vorliegenden Buches kann leider weder das eine noch das andere nachgesagt werden. Gewiß, das Thema, das sich Bélart gestellt hat, ein Bild von der Liebestragödie zu entwerfen, das Wagners Genius in einer alle Schranken durchbrechenden großartigen Liebesleidenschaft erscheinen und Mathilde Wesendonk, durch seine Gegenwart beeinflusst, in seliger Liebe und unter Resignation ihres Gatten mit Wagner die Tragödie, die Katastrophe, das Verhängnis von „Tristan und Isolde“ in Wirklichkeit vollziehen läßt, ist verlockend und interessant. Es hätte zu einem spannenden Roman ausgestaltet werden können. Aber dieses Thema ist jetzt nicht mehr neu, es ist schon verschiedentlich und besser behandelt worden, wenn vielleicht auch nicht in dieser Ausführlichkeit. Dem Verfasser ist es gelungen, das über die Tragödie

auf dem grünen Hügel vorhandene Briefmaterial, eigene Aussprüche des Bayreuther Meisters, Auszüge aus den Tagebuchblättern Mathilde Wesendonks geschickt zu verwerten und in seine Arbeit zu verweben. Doch wie unglaublich nüchtern nimmt sich neben diesen warmherzigen, erschütternden, oft poetischen Dokumenten die Sprache des Autors aus, sobald er selbst etwas zu sagen hat. Dieser nachlässige, verästelte, zum Teil unbeholfene Stil verdirbt dem anspruchsvolleren Leser vollends die Freude an der Lektüre des sonst interessanten Buches.

Zdenko von Kraft: Der Kreuzweg nach Bayreuth. Mit 68 Illustrationen, darunter 20 Handzeichnungen von Gottlieb Schmid. Verlagsanstalt Reuß & Itta, Konstanz. (Mk. 4.50.)

Es ist ein schönes, freundliches Geschenk, das uns Zdenko von Kraft zu den Wagner-Gedenktagen dieses Jahres mit diesen Blättern macht. Welch ein merkwürdiges, wunderbares Buch! Manche werden daran kopfschüttelnd vorübergehen, aber viele werden es mit Andacht lesen und es nie vergessen; für sie ist die Lektüre eine Stunde der Weihe gewesen. Es ist nicht eines der vielen Wagnerbücher, das eine Biographie, eine psychologische Studie, neue Forschungsergebnisse, unveröffentlichtes Material, Klatsch oder Anekdoten bringen will, aus dem Verstande geboren und zum Verstande sprechend, — nein, hier ist ein Buch, das aus der vollen Tiefe des Empfindens heraus geschrieben ist und zum Herzen redet, „ein Buch, das singt, statt zu predigen“.

Die sehr geschickt geschriebene Einleitung entwarft jede Kritik. Man sollte hier wirklich nicht fragen: „Was hat der Mann gewollt? Neues weiß er uns nicht zu sagen, das Alte mag er nicht breittreten — was ist es also, was er sagen wollte?“ Er hat auf diesem „Kreuzweg nach Bayreuth“ alle jene Orte besucht, die eine tiefe Bedeutung für Wagners Leben hatten, die ein „Stück Kampf oder ein Stück Glück“ des Meisters gesehen haben, „wo sein Inneres in hohen Wogen ging“. Von allen diesen Schmerzensstätten, an denen das Leben Wagners so überreich ist, schreibt der Autor an einen jungen, der Kunst des Meisters ergebenen Freund in Briefform seine Eindrücke und Empfindungen und versteht es ausgezeichnet, all diese Stätten mit des Dichterkomponisten Persönlichkeit, seinem Schaffen und Leiden, seinen Freunden und Feinden zu beleben und zu verweben, so daß aus dem engen Rahmen eines jeden Briefes ein lebendiges Bild der Vergangenheit grüßt. Einzelne Wiederholungen kommen kaum in Betracht gegenüber der Fülle von Stimmungen, die der Autor durch die eigene Melodie seines Stils zu erregen vermag. Leise Wehmut breitet einen Schleier über die Schilderung ergreifender Begebenheiten, und doch singt und harft aus den Blättern eine Sprache, die vom Pathos der Begeisterung tönt und lyrischen Schwung hat. Die Sehnsucht nach den Tagen, da der Unvergessene unter uns wandelte, die Liebe für ihn und sein unsterbliches Werk zittert aus jedem Wort. Wir, die wir mit ihm fühlen, müssen dem Autor für die schöne Gabe gerade in diesen Tagen von Herzen danken. — Besonderes Lob verdienen die ausgezeichneten Reproduktionen all der Orte, an denen Richard Wagner gewesen, der Stätten, wo er gehaust, der Wege, die er betrat. Es sind Meilensteine auf dem fluchtartigen Lebensweg des Meisters, seinem „Kreuzweg nach Bayreuth“. Sein Leben entrollt sich vor dem Leser mit allen seinen Höhen und Tiefen von der Kindheit bis zum Grabe in Wort und Bild, entwickelt aus den Stätten, da er gewillt. Das bis auf den leider mißlungenen Einband gut ausgestattete Buch gehört zu jenen Gaben, die glücklich und versonnen machen, die man gern in eine liebe Hand legt.

Hans Embacher

KRITIK

OPER

BERLIN: Der Weg von der Studierstube zur Bühne ist kürzer, als man denken sollte. Während hier an den Fundamenten der Tonkunst gerüttelt und eine neue Straße zur Höhe versucht wird, verlangsamt die Musikwissenschaft den Verbrauch des Materials und fordert zur Benutzung brachliegender Schätze auf. Wir sind augenblicklich dabei, die Entscheidungen des Weltgerichts der Musikgeschichte über die Tonkunst des 18. Jahrhunderts als obere Instanz ernstlich nachzuprüfen. Da begegnet uns folgende auffällige Tatsache: Anno 1816 wurde eines gewissen Giovanni Paesiello Oper „Il barbiere di Siviglia“, nachdem sie über 30 Jahre lang das Entzücken Italiens gewesen war, als abgetan betrachtet und vom Spielplan so gut wie verbannt. Die Ehren aber, mit denen einst Paesiello überhäuft worden war, wurden nun Rossini gespendet. Er war von dem Direktor des Teatro Argentina in Rom auf den Stoff hingelenkt worden, hatte seine Zugkraft sofort erkannt und zugleich die Notwendigkeit, seine Reize zeitgemäß zu erhöhen. Rossini's „Barbier von Sevilla“ also entthronte den Paesiello's. Er entthronte ihn nicht nur für ein Menschenalter, sondern bis in die Gegenwart. Diese ist trotzdem einsichtig genug, das Verdammungsurteil in ein gerechteres zu verwandeln. Kapellmeister Richard Falk hatte das Werk Paesiello's zur Diskussion gestellt, das Verstaubte und Vergilbte in das Bühnenleben zurückgeführt. In jenem Krollschen Theater, das selbst ein großes Stück Berliner Vergangenheit bedeutet. Mit einem Künstler wie d'Andrade, der an dieser Stätte — lang ist's her — seine ersten Triumphe erlebt hatte. Wir begreifen nun, warum mit dem Auftreten Rossini's Paesiello überflüssig geworden war. Dieser treffliche Musikskribent, der mit dem Notenpapier einen nicht gewöhnlichen Mißbrauch trieb, hatte in dem Beaumarchais'schen Stoff einen Treffer gezogen. Der Meister der einfachen Melodik sah sich durch ihn zu gesteigerter Leistungsfähigkeit, zu einem gelegentlichen Buffotalent angeregt, das an ihm sonst nicht zu rühmen war. So gestaltet sich die retrospektive Beschäftigung mit seinem „Barbiere di Siviglia“ auch für uns zu einem Vergnügen des Geistes. Wir stellen fest, daß unser Rossini nicht nur genial, sondern — was wir übrigens schon wußten — auch schlaue war. Er nahm für sich das verbriefte und nur heute gewissenhaft bestrittene Recht des Genies in Anspruch, Vorgefundenes mehr als nur äußerlich zu benutzen. Er tat es nun hier so gründlich, so geistvoll, so persönlich, daß allerdings durch diesen Prozeß das einst als Ideal gepriesene Werk zum Rohmaterial erniedrigt wurde. Man braucht aber etwa nur eine Nummer wie die Verleumdungsarie in Paesiello's Oper wieder zu hören, um die ganze Grausamkeit dieses Verfahrens zu erkennen. Hier ist einmal auch das Original unterhaltend; es zeichnet Rossini die Richtlinien genau vor, und nur sein Esprit wußte dieses Edelmetall zu einem noch edleren zu prägen. Da gibt es ein Gähn- und Niesterzeit, dem ein erheiternder Realismus auch heute nicht abzusprechen ist; ein Fieberquintett, das

nicht unwirksam bleibt; manche andere Nummer, die mehr die geschickte Hand als den beweglichen Geist des Komponisten bezeugt. Sein in reicher Tätigkeit erprobtes Stilgefühl steht außer Frage. Die Aufführung, die hoffentlich nicht die einzige bleiben wird, war ganz dazu angetan, die Vorzüge des Werks ins rechte Licht zu setzen. Es strichlos zu geben, ist nicht möglich. Die Rezitative gedeihen hier um so üppiger, als der Quell der Erfindung nicht allzu reichlich fließt. Es ist Pflicht, sie zu beschneiden. Kapellmeister Falk ist in seiner Bearbeitung ein wenig nach Gutdünken verfahren; aber schließlich hat er unserem Paesiello nichts Böses, nur Gutes getan. Auch in der sorgsamsten Art, wie er ihn zum Leben erweckte. Da waren nicht Mühe noch Kosten gescheut worden. Alles griff munter ineinander — und selbst die kleinen Übergriffe des Blüthnerorchesters unter Richard Falks Leitung waren zu ertragen. Francesco d'Andrade brauchte nur an seinen anderen Figaro anzuknüpfen, um etwas Zündendes zu schaffen. Er hüpfte noch immer mit dem Feuer der Jugend über die Bühne, läßt die italienischen Silben mit spielerischer Grazie dahinjagen, akzentuiert geistreich und wirksam. Es war eine Freude. Die anderen wurden von ihm angesteckt: Ethel Hansa als Rosine zeigt eine schöne Stimme, und sie wird bei ihren technischen Anlagen ihren Weg schon machen. Wladimir Nardow hat sich als Almaviva vorzüglich eingeführt; einer von den Tenören, denen das hohe c nicht die Beweglichkeit des Körpers lähmt. Begemann, Wissiak und Sisternans machen sich jeder in seiner Weise nützlich. Schmieden ist der theatralische Geist, der den Apparat in Bewegung setzt. So war der Abend nicht verloren. —

„Martha, Martha, du entschwandest,“ stellen wir mit Genugtuung fest. Und kein Nachfahre wird uns Lügen strafen. Aber frohlocken wir nicht zu früh? Das Deutsche Opernhaus holte die Flotowsche Oper hervor, ließ sie vom Kapellmeister Mörike sorgfältig einstudieren und gab mit der allzeit tüchtigen Mizzi Fink, mit Luise Marck, Peter Lordmann, Heinz Arensen und anderen Flotow, was Flotows nicht ist. Schließen wir die Akten darüber. Die Wege eines Theaterdirektors sind seltsam wie die des Publikums. Naiv, sentimental, anhänglich, läßt es nicht von den Träumen der Jugend. Auch wird es Sommer.

Adolf Weißmann

KARLSRUHE: Im Hoftheater erlebte der Einakter des Hofkapellmeisters Alfred Lorentz, die komische Oper „Die beiden Automaten“, seine Uraufführung. Trotz des nicht sehr spannenden, flüchtig gearbeiteten und an wirklichem Humor armen Textbuches von Siegmund Pordes-Milo und Georg Runsky, fand das stark operettenhaft geratene Werkchen mit der — allerdings recht billigen — Situationskomik einzelner Szenen beim Publikum freundliche Aufnahme. Alfred Lorentz hat zu dem Libretto eine Musik geschrieben, der man freilich Stileinheitlichkeit und besondere Originalität auch nicht nachzurühmen vermag, deren Wirkung vielmehr in den sehr leichtfaßlichen, gefälligen ein- und mehrstimmigen Liedern usw. sowie in der mit viel praktischem Geschick durchgeführten

Instrumentierung beruht. Die Automaten hatten in Hans Bussard und Jan van Gorkom gesanglich und schauspielerisch treffliche Vertreter, denen sich die zugehörigen Damen vom „Stift zum reinen Herzen“, A. Müller-Reichel und Gisella Tercs mit Erfolg anschlossen. — Zu einer „Ring“-aufführung waren infolge verschiedener Erkrankungen unseres Personals Gäste (Frau Rüsche-Endorf, H. Rabl, Wilhelm Jung, H. Lähnemann und Otfried Hagen) beigezogen worden. Aber trotz manch guter Einzelleistungen, intensiver Anteilnahme des Orchesters und seines Führers, Leopold Reichwein, blieb die Gesamtauführung mangels gründlicher Durcharbeitung und stilvoller Durchführung hinter früheren Darbietungen merklich zurück.

Franz Zureich
MÜNCHEN: Hans Pfitzners „Armer Heinrich“, vor zwei Jahren bereits als Privataufführung des „Neuen Vereins“ im Prinzregententheater mit verdecktem Orchester gegeben, erschien nunmehr im Opernhaus selbst. Über die Vorzüge und Schwächen des Werkes habe ich mich schon damals hier ausgesprochen. Es genüge also die Bemerkung, daß die Aufführung zu den allerbesten gehörte, die das Hoftheater seit langem zu verzeichnen hatte. Walters musikalische und Wirk's szenische Führung vereinigten sich zu idealer Gemeinsamkeit. Die Titelrolle sang an Stelle des erkrankten v. Bary Herr Erb aus Stuttgart, schon vor zwei Jahren hier in gleicher Rolle gastierend. Frau Kuhn-Brunner (Agnes), Frau Mottl-Faßbender (Hilde), sowie die Herren Brodersen (Dietrich) und Bender (Mönch) erschienen mit wahren Glanzleistungen. Das Publikum verhielt sich anfangs recht reserviert, erwärmte sich erst vom zweiten Akte an, war aber nach dem wirkungsvollsten dritten Akte sehr enthusiastisch gestimmt. Pfitzner war nicht anwesend.

Dr. Edgar Istel
STUTTGART: Die zweite „Ring“-Aufführung in der neuen stimmungsstarken Inszenierung hat auch neue musikalische und darstellerische Steigerungen in den Leistungen unserer heimischen Künstler gebracht, unter denen wir nur Sofie Cordes (Brünnhilde) vermissen mußten, da die für sie eintretenden Gäste nicht ganz Ersatz boten. Karl Perron gab mit seinem Wotan wieder das kostbarste künstlerische Gastgeschenk. Für den Schluß der Saison stehen Neueinstudierungen von „Tannhäuser“, „Tristan“ und der „Trojaner“ von Berlioz in Aussicht.

Oscar Schröter

KONZERT

BERLIN: In ihrem letzten Abonnementskonzerte des vergangenen Winters sang die Singakademie unter Leitung Georg Schumanns das deutsche Requiem von Brahms; die beiden Solopartien waren mit Anna Stronck-Kappel im Sopran und mit Johannes Messchaert im Baß besetzt. Der Chorsatz, von der verständnisvollen Begleitung der Philharmoniker gestützt, wurde mit vollendeter Klangschönheit und einem Adel des Ausdrucks dargeboten, daß auch die weitestgehenden Ansprüche erfüllt wurden. Dem Brahms'schen Werke vorangestellt war noch die Solokantate von Bach, „Ich will den Kreuzstab

gerne tragen“, deren schwierige Baritonstimme von Messchaert mit sicherem Stilgefühl zur richtigen Geltung gebracht wurde. — Anlässlich des 25jährigen Regierungsjubiläums unseres Kaisers hatte die Konzertdirektion Hermann Wolff eine Bach-Beethoven-Brahms-Festwoche in Berlin angesetzt, unter dem Protektorate der Frau Kronprinzessin, die auch mehrmals in der Philharmonie zuhörte. Den Reigen der Aufführungen eröffnete Siegfried Ochs, der mit seinem Philharmonischen Chöre Bachs hohe Messe brachte; Frau Noordewier-Reddingius, Ilona Durigo, Felix Senius und Thomas Denys bildeten dazu eine stattliche Vereinigung von Solisten; vor der Orgel saß Bernhard Irrgang. Wie der Dirigent das Werk auffaßt, wie es dem Chor in Fleisch und Blut übergegangen ist, wissen wir ja längst in Berlin — es war wieder eine herrliche Aufführung. Der zweite Abend brachte Bachs Orchestersuite in D, das Beethovensche Klavierkonzert in Es, dessen Solopartie von Eugen d'Albert doch vielfach etwas arg verpackt wurde, und von Brahms die Erste Symphonie, mit deren Ausführung unter Max Fiedlers Leitung die Philharmoniker einen wahren Jubel im vollen Saale erweckten. Dann gab es einen Kammermusik-Abend: Bachs Konzert in C für drei Klaviere mit Artur Schnabel, Bruno Eisner und Paul Goldschmidt an den Bechsteinflügeln; darauf spielte das Klingler-Quartett Beethovens Streichquartett in cis und zum Schluß wieder Artur Schnabel mit drei der Herren des Klingler-Quartetts das Klavierquartett in A von Brahms. Der vierte und letzte Abend brachte Bachs herrliches Präludium und Fuge in h für Orgel, deren Aufbau Bernhard Irrgang als Meister seines Instruments zu klarem Verständnis der Hörer gelangen ließ. Dann spielte Bronislaw Huberman das Violinkonzert von Brahms. Das ganze Fest fand mit einer glänzenden Aufführung der Beethovenschen „Neunten“ mit Frau Cahnbley-Hinken, Hertha Dehmlow, Walther Kirchhoff und Alfred Kase als Solisten unter Arthur Nikischs Leitung einen wirkungsvollen Abschluß. Die Teilnahme des Publikums, das sich zu den Aufführungen wie zu den Generalproben stets vollzählig eingefunden hatte, zeigte sich gleich rege an den Vorführungen. Eine besondere Anerkennung gebührt dem Philharmonischen Orchester, das unter jedem Dirigenten seine wunderbare Stilsicherheit in der Musik der drei großen B's betätigte und seinen Führern verständnisvoll folgte.

E. E. Taubert

Ein ausgesprochenes Geigentalent besitzt die auch gut musikalisch beanlagte Jenny Schkolnik; trotzdem sie erst 16 Jahre zählt, spielt sie meist schon wie eine reife Künstlerin; ihr schöner voller Ton und ihre sehr gewandte, auch kraftvolle Bogentechnik ist besonders zu loben. Ihre Begleiterin Marie Goldenwieser hätte sich mehr Zurückhaltung auferlegen müssen.

Wilhelm Altmann

Im überfüllten, ein paar tausend andächtig lauschende Zuhörer fassenden Saal der Brauerei Friedrichshain brachte die Dresdener Volks-Singakademie an einem Sonntagnachmittag Beethovens „Missa solemnis“ zur Aufführung. Um es gleich zu sagen: die Wiedergabe des

Riesenwerks durch die Gäste gehört zu den stärksten, erhebendsten Eindrücken des verflossenen Konzertwinters. Wenn man bedenkt, daß sich diese Chorvereinigung statutengemäß lediglich aus Angehörigen der arbeitenden Bevölkerung zusammensetzt, so ist für ihre geradezu erstaunliche Leistung kein Wort des Lobes und der Anerkennung zu viel. Von der für die Bewältigung einer solchen Aufgabe selbstverständlichen Chordisziplin und Herrschaft über alles rein Technisch-Musikalische ganz abgesehen (die gefürchteten Stellen im Gloria und im Credo vermag kein Chor der Welt den Intentionen Beethovens entsprechend wiederzugeben, aus dem einfachen Grund, weil diese Intentionen auf den Bau des menschlichen Kehlkopfes nicht genügend Rücksicht nehmen), zeichnete sich die Aufführung vor allem durch das bewundernswerte Erschöpfen des geistigen Gehaltes des Werkes aus, durch seelisches Nachempfinden und Miterleben. Rechnet man dazu noch die musterhaft deutliche Textaussprache, die hochentwickelte Fähigkeit dynamischen Schattierens und rhythmischer Sicherheit sowie den Wohlklang des bei der Berliner Aufführung 354 Stimmen starken Chors (Sopran und Alt überwiegen auch an Qualität etwas die Bässe und besonders die Tenöre), so ist der nachhaltige Gesamteindruck ohne weiteres verständlich. Auf ihre Volks-Singakademie und deren Begründer und Leiter Johannes Reichert, einen ganz ausgezeichneten Chordirigenten, haben die Dresdener alle Ursache stolz zu sein. Die sächsische Residenz besitzt in der Volks-Singakademie, die sich die geistige und künstlerische Höherentwicklung der werktätigen Bevölkerung so erfolgreich anlegen sein läßt, tatsächlich ein Institut, um das man sie beneiden kann.¹⁾ In erfreulichem Gegensatz zur Berliner Generalintendanz, die ihren Angestellten die Mitwirkung bei „Volks“-veranstaltungen mit Vorliebe zu verbieten pflegt und damit ein eminentes Maß künstlerisch-sozialen Verständnisses bekundet, hatte die Dresdener Kollegin vier Mitgliedern die Teilnahme an der Berliner Reise gestattet. Dieses Soloquartett: Gertrud Sachse (Sopran), Anna Lise von Normann (Alt), Emil Enderlein (Tenor), Robert Kratina (Baß), von dem der Alt und der Tenor besonders hervorzuheben sind, durfte mit Recht an den Ehren des am Schluß der Aufführung mit elementarer Gewalt losbrechenden Beifallssturms teilnehmen. Um die Aufführung des Instrumentalparts machte sich das Blüthner-Orchester verdient. Da in der Brauerei Friedrichshain in Zukunft vielleicht noch öfters derartige Veranstaltungen stattfinden, würde es sich empfehlen, die Orgel in gebrauchsfähigen Zustand zu versetzen. Willy Renz

Emmy Holzkämper singt mit zarter Kultur und einwandfreier Technik. Ihre Stimme vibriert von der Seele aus und nimmt vom ersten Moment

für sich ein. Ihr Begleiter, Daniel Lövdal, hätte gut getan, beim Begleiten zu bleiben und den Eindruck durch mangelhafte Soli nicht zu beeinträchtigen. — Leonid Kreutzer ist trotz seines oft sehr schönen Anschlages und seiner nicht unbedeutenden technischen Mittel ein ungemein schwerfälliger Spieler; er unterstreicht, wo er nur kann, und nimmt vieles tragisch, was nur geistreich oder schwungvoll gegeben werden darf, wobei ihm Ossip Gabrilowitsch, wenn er ihn als Orchesterdirigent begleitet, willkommene oder unwillkommene Dienste leistet.

Arno Nadel

Der Oratorien-Verein zu Neukölln zeigte unter seinem Dirigenten Johannes Stehmann bei seinem Liederabend wieder gute Fortschritte. Allerdings ist die Bildung der Männerstimmen immer noch besser als die der Frauenstimmen. Bei letzteren muß gegen die Schärfe in den hohen Lagen noch viel gearbeitet werden. Die beste Leistung war der Männerchor „Der Entfernten“ von Schubert. Die Altistin Therese Funck steuerte, von Walter Jessen vortrefflich begleitet, mit ihrer gut gebildeten Stimme mehrere Sololieder wirkungsvoll bei. — Im Konzert der Trio-Vereinigung von Lucy Nikitits (Klavier), Otto Nikitits (Violine) und Willy Deckert (Cello) kam das Trio No. 3 von Rich. Joh. Eichberg zur Aufführung, konnte aber wegen seiner zu konservativen Faktur keinen besonderen Eindruck machen. Ein viel bedeutenderes, aber auch schwereres Stück ist das H-dur Trio von Franz Mikorey. Hier vermißte man aber eine gute Darstellung von seiten der Ausführenden. Die Sopranistin Margarete Böhme-Heidenreich, deren Stimme und Kunst sich besonders für heitere Sachen eignet, sang Lieder hiesiger Komponisten. — Über einen schönen baritonale gefärbten Tenor verfügt Oscar Preuß. Um so mehr müßte er darauf bedacht sein, auch gesangstechnisch und musikalisch weiterzukommen, denn beides ließ noch viel zu wünschen übrig.

Emil Thilo

Die junge Pianistin Corinne Paulson hat zwar schon einen achtbaren Grad technischer Fertigkeit aufzuweisen, aber für das Konzertpodium sind ihre Leistungen noch nicht ausreichend. Der Vortrag ist noch oberflächlich, Kraft fehlt ihr gänzlich. Das begleitende Philharmonische Orchester dirigierte Paul Scheinflug mit Sicherheit und Schwung.

Walter Dahms

Leo Slezak, den stimmgewaltigen Helden-tenor der Wiener Hofoper im Konzertsaal zu hören, war — wie von vornherein mit Sicherheit anzunehmen war — ein geteilter Genuß. Stimmlich und auch größtenteils gesangstechnisch besiegte der Sänger mehr und mehr jedes Vorurteil und machte sogar hier und da durch die überwältigende Fülle seines unvergleichlich schönen Materials das „Urteil“ verstummen; rein musikalisch aber und in der Decenz des Vortrags ließ er manche Wünsche offen. Daß Slezak etwas Tüchtiges gelernt hat und hierin die meisten anderen Stimmphänomene bei weitem übertrifft, zeigte sich sehr bald. Schade darum, daß er, der soviel gelernt hat, nicht noch etwas mehr gelernt hat; er wäre dann ein absoluter Künstler, während jetzt doch recht häufig der Virtuose

¹⁾ Es sei bei dieser Gelegenheit auf den vor einigen Jahren in der „Musik“ erschienenen, äußerst lehrreichen Artikel „Die Dresdener Volks-Singakademie“ von Joseph Schröter verwiesen (Jahrgang IX, Heft 8). Er enthält u. a. eine Übersicht über sämtliche Veranstaltungen des Dresdener Instituts von seiner Gründung (1900) bis zum Jahre 1911.

Red.

in ihm die Oberhand gewinnt. „Sich bescheiden, und unter die Sache stellen“ — das ist es, was ihm fehlt. Er würde dann auch sein schönes *mezza voce* nur da gebrauchen, wo es wirklich am Platz ist. Sein zu Anfang nicht sonderlich ergiebiges und vorsichtigerweise wohl schon auf die sichere Erwartung von 6 bis 8 Zugaben hin zusammengestelltes Programm absolvierte er mit Geschick, wenn auch ohne zu erwärmen. Sein Bestes leistete er in den Operngesängen. Sehr schön gelang ihm allerdings auch das Lisztsche „O komm zu mir“. In Prof. O. Dachs (Klavier) hatte er einen tüchtigen, technisch brillanten Partner. Emil Liepe

Leopold Schmidt hielt unter Assistenz des Philharmonischen Orchesters einen Vortrag über „Die Entwicklung der Ouvertüre“, richtiger: er gab einen praktischen Überblick über die Entwicklung speziell der Opern-Ouvertüre, indem er mit verbindenden, erläuternden Worten zehn Ouvertüren mit dem Orchester zu Gehör brachte. Da Dr. Schmidt die exekutierten Tonstücke gleichsam als Marksteine der Entwicklungsphasen der Opernouvertüre bezeichnete, so will ich sie hier der Reihe nach anführen, dabei allerdings bemerken, daß damit keineswegs die Diskussion darüber zwecklos wird, ob tatsächlich nur diesen zehn oder gerade diesen zehn Werken eine derartig große Bedeutung in der Musikgeschichte beizumessen ist oder nicht. Es sind: die Ouvertüren zu „Phaethon“ von Lully, „Rosaura“ von A. Scarlatti (am Cembalo: Marie Bergwein), „Günther von Schwarzbürg“ von Ignaz Holzbauer (mit einem Schluß für konzertante Zwecke vom Vortragenden), „Iphigenie in Aulis“ von Gluck (in der Wagnerschen Bearbeitung), „Figaros Hochzeit“ von Mozart, „Oberon“ von Weber, „Elisabetta“ (die übliche „Barbier“-Ouvertüre) von Rossini, „Fra Diavolo“ von Auber, „Aida“ von Verdi und das Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg“ von Wagner. Allen diesen Werken war L. Schmidt ein zielbewußter, feinsinniger Interpret, unter dessen vornehm-ruhiger Direktion die Philharmoniker mit anscheinend größtem Eifer bei der Sache waren. — Das 11. der diesjährigen Loevensohn-Konzerte brachte an erster Stelle die Uraufführung eines Streichquintetts A-dur, op. 7, von Hugo Leichtentritt, das entschieden einen guten Gesamteindruck hinterließ. Der erste Satz (Allegro moderato) mit drei Hauptthemen, in Sonatenform gehalten, leitet das Werk würdig ein. Die Durchführung ist in interessanter Weise durch kontrapunktische Künste besonders reizvoll gestaltet. Eine lebhaft gesteigerte Coda beschließt, machtvoll verklingend, das Allegro, an das sich als zweiter Satz das Scherzo reiht, in diesem Falle „Alla tarantella“ benannt. Ich muß leider diesen Satz als ziemlich mißraten bezeichnen, da er mit seiner teilweise fast hahnebüchernen Derbheit (die durch eine recht ungeschlachte Wiedergabe eigentlich erst besonders betont wurde, was unbedingt hätte vermieden werden müssen) gar nicht in den Rahmen des sonst so vornehm wirkenden Opus hineinpassen will. Der dritte Satz, ein „Adagio molto“, entschädigt dafür doppelt, sowohl was den Stimmungsgehalt angeht, als auch die kompositionstechnische Gestaltung des Ganzen. Hier zeigt sich Leichtent-

tritt als formgewandter, geistvoller Tonsetzer. Eine „Choralphantasie über den Choral: Aus tiefer Not schrei' ich zu dir“, flankiert von einem Prä- und einem Postludium — schon dieser Gedanke imponiert. In einem vierten Satz: „Variationen und Fuge über ein italienisches Soldatenlied“ (Allegretto) findet das wirkungsvolle Werk seinen passenden Abschluß. In nicht weniger als 15 die verschiedenartigsten Stimmungen widerspiegelnden Variationen zieht das reizvolle, an ein deutsches Volkslied gemahnende Thema vorüber. Der letzten Variation schließt sich dann noch eine groß angelegte „Fuga“ an, die an kontrapunktischem Können, an geistvoller Themenkombination nichts zu wünschen übrigläßt. In summa: ein Werk, der allgemeinen Beachtung würdig. Gleiches vermag ich nicht zu berichten von sieben Liedern von Max Kowalsky, die Gertrud Fischer-Maretzki (am Klavier L. Kreutzer) zur Erstaufführung brachte. Ihnen fehlt durchweg eine bestimmte Physiognomie. Deklamation und Harmonik lassen überdies viele Wünsche unbefriedigt, vor allem hat es Kowalsky noch nicht gelernt, den Stimmungsgehalt der Dichtungen mit allen nur möglichen kompositionstechnischen Mitteln ins Harmonische zu übertragen. Zuletzt spielten van Laar und Kreutzer eine Sonate in h-moll, op. 21, von Joseph Haas zum ersten Male in Berlin. Die Thematik ist als durchaus klar zu bezeichnen, was bei einem Reger-Schüler immerhin einiges besagen will. Die technische Behandlung des Violin- und des Klavierparts läßt völlige Beherrschung der Materie erkennen. Ist die Harmonik und Kontrapunktik auch ziemlich verzwickelt, so entbehrt sie doch eigentlich nie der Logik. Der zweite Satz, ein rhythmisch kapriziöses, klangvolles Scherzo, ist besonders bemerkenswert. — Die noch sehr jugendliche Raymonde Duponchelle spielte Beethoven, Brahms, Chopin u. a. Alles ist verzeihlich, nur nicht die Vermessenheit eines Lehrers, ein Kind Beethovens Es-dur Sonate, op. 81a, öffentlich vortragen zu lassen. Die Kleine tat mir fast leid, wie sie sich bemühte, einem Beethoven gerecht zu werden. Daß sie begabt ist, und zwar in nicht geringem Maße, das soll hier nicht verschwiegen werden. Aber einige Zeit möge man das junge Mädchen noch der Öffentlichkeit entziehen; um so größerer Erfolg wird ihr beschieden sein, vorausgesetzt, daß ihre fernere Entwicklung weiterhin sorgfältig überwacht wird. Brahms' Paganini-Variationen (II) offenbarten ein ungewöhnliches technisches Vermögen. — Ihre etwas ältere Kollegin Rosita Renard (Santiago de Chile) ist ein ganz außergewöhnliches Talent. Sympathisch berührte sofort, daß die junge Dame ausschließlich solche Werke vortrug, denen sie inneres Verständnis entgegenzubringen imstande war. Neben zwei größeren, Chaconne von Bach-Busoni und Phantasie und Fuge über B-A-C-H von Liszt, spielte sie in wahrhaft hervorragender Weise kleinere Werke von Beethoven, Mozart, Mendelssohn und Sgambati. Die Variationen in F, op. 34, von Beethoven, „Vecchio Minuetto“ von Sgambati und das e-moll Capriccio, op. 16, von Mendelssohn waren geradezu musikalische Nippsachen. Aus ihr kann, nein wird etwas Bedeutendes werden.

Carl Robert Blum

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Im Abbildungsteil auch dieses Gedenkheftes bevorzugen wir die früheren Perioden von Wagners Leben, indem wir die Wohnstätten, von denen wir schon einige Dutzend im Bilde gezeigt haben, um mehrere interessante Stücke vermehren. An das Wagnerhaus in Loschwitz, in dem Richard Wagner als Kind zum Sommeraufenthalt gewohnt hat, knüpfen sich mehrere heitere Erinnerungen, die Erich Kloß in seinen „Wagner-Anekdoten“ getreulich nacherzählt hat. — Das Haus Ostraallee No. 6 in Dresden mit dem schönen Blick auf den Zwinger, dieses Kleinod der sächsischen Hauptstadt, bezog der Meister im Herbst 1843, nachdem er vorher Waisenhausgasse No. 5 und danach kurze Zeit Mariengasse No. 9 gewohnt hatte. Das Heim, das Wagner selbst „meine schmucke Kapellmeisterwohnung“ bezeichnete, sah den „Tannhäuser“ entstehen. Hier wohnte der Künstler bis Anfang April 1847, um in das Marcolinische Palais überzusiedeln. — Ganz kurze Zeit nur beherbergte ihn das bescheidene Haus auf dem Kammergut Magdala, drei Stunden von Weimar entfernt. Auf seiner Flucht von Dresden zu Liszt fand Wagner in diesem Häuschen am 19. Mai 1849 eine tief verborgene Zufluchtsstätte, die ihm bis zum 23. Mai gewährt blieb, und zwar unter dem Namen „Prof. Werder aus Berlin“, während der Steckbrief aus Dresden gegen ihn erlassen wurde. Hier traf Minna Wagner am 22. Mai zum 37. Geburtstag bei ihrem Gatten ein, der nun seine Flucht über Jena und Lindau nach Zürich glücklich fortsetzte.

Karl Theodor Winkler, unter seinem Schriftstellernamen Theodor Hell Herausgeber der Dresdener Abendzeitung — an ihn ist der im vorliegenden Heft erstmalig veröffentlichte Brief Wagners gerichtet — ist jedem mit der Geschichte des Rienzi Vertrauten bekannt genug. Wagner hat ihm ein dankbares Gedenken bewahrt. In seiner Autobiographie nennt er ihn „einen alten Freund seiner Familie, einen kostbaren Freund, einen unvergeßlichen Freund“.

Bilder von Albert Wagner, dem Bruder Richards, sind selten. In Heft 6 des vorliegenden Jahrgangs haben wir ein solches veröffentlichen können; es zeigt ihn inmitten seiner Familie. Das vorliegende Porträt ist das weitaus bessere und besonders darum bemerkenswert, weil es eine frappierende Ähnlichkeit mit seinem großen Bruder nachweist.

Noch in die Dresdener Kapellmeisterzeit fällt die Komposition des „Liebesmahls der Apostel“, aus dessen Originalpartitur wir eine Seite nachbilden dürfen. Zum Zweck der Ausführung gelegentlich eines in Dresden tagenden Männergesangfestes in der erstaunlich kurzen Zeit von 14 Tagen geschaffen, wurde das viel zu selten gehörte Chorwerk am 6. Juli 1843 unter seines Schöpfers Leitung von 1200 Sängern in der Dresdener Frauenkirche aufgeführt und fand eine begeisterte Aufnahme.

Das nächste Faksimile versetzt uns in das Jahr 1870: es ist eine Korrekturseite aus Richard Wagners Beethoven-Schrift und stammt aus dem Besitz der C. F. W. Siegelschen Musikalienhandlung, der Verlegerin von Wagners Schriften. Es ist ein prachtvolles Stück, denn es zeigt einen Zusatz just zu jener Stelle, die dem Verfasser Veranlassung gab, einige recht kräftige Wörtlein zu sagen. Über „streng“ und „frech“ in dem berühmten Schillerschen Vers ist oft genug, auch von den Philologen, geschrieben worden. Jedenfalls sehen wir Wagner für die Beibehaltung des „frech“ energisch Partei ergreifen, wie es auch Beethoven in der Originalausgabe seiner Partitur der Neunten Symphonie eigens gewünscht hatte.

Dieses Schriftwerk Wagners versetzt uns nach Tribschen, jenem idyllischen Platz, dessen künstlerische Früchte Gemeingut der Welt geworden sind. Nicht vielen aber wird es bekannt sein, daß Wagner das Tribschener Wappen während seiner frohen Schaffensjahre sich hat an Ort und Stelle fertigen lassen. In seinem Buch „Richard Wagner in Luzern“ hat L. Zimmermann über die Einzelheiten auch dieses Wappenbildes genau Bericht erstattet. Unserer Wiedergabe liegt eine Zeichnung von C. Müller zugrunde.

Eine moderne Wagner-Büste, modelliert von Eugen Schlumpf-Stuttgart, bildet den Beschluß. Das Bildwerk zeigt den Dargestellten in Lebensgröße und scheint in der Stirn- und Kinnpartie besonders gelungen. Ruhe und würdevoller Ernst sind seine Merkmale, die es der Schaperschen Büste verwandt machen. Die Nachbildung ist vom Verlag Albert Auer in Stuttgart in den Handel gebracht worden.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹



DAS WAGNER-HAUS IN LOSCHWITZ



U of M

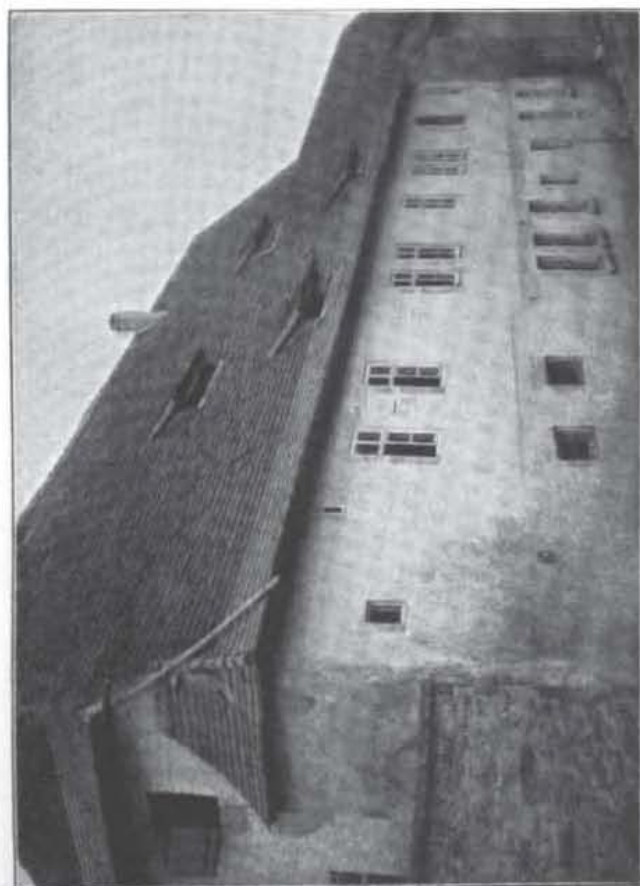
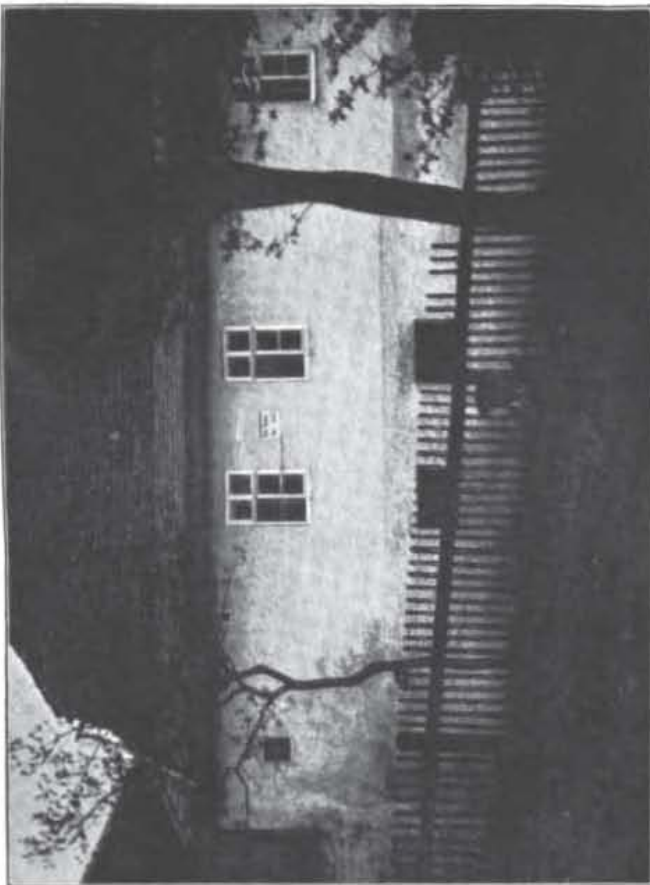


Phot. Bruno Peters, Dresden

RICHARD WAGNERS WOHNHAUS
IN DER OSTRALLEE No. 6 IN DRESDEN (1843/47)

Aus Zdenko von Kraft: Der Kreuzweg nach Bayreuth





DAS WAGNERHAUS AUF DEM KAMMERGUT MAGDALA BEI WEIMAR (1849)

Aus Zdenko von Kraft: Der Kreuzweg nach Bayreuth



Wagner



KARL THEODOR WINKLER





ALBERT WAGNER



U. of M.

9.

Handwritten musical score for "Eine Partiturseite aus dem Liebesmahl der Apostel von Richard Wagner". The score is written on ten staves, with the first five staves for voices and the last five for piano accompaniment. The lyrics are in German, and the music is in a romantic style. The page is numbered "9." in the top left corner.

EINE PARTITURSEITE AUS DEM LIEBESMAHL DER APOSTEL VON RICHARD WAGNER



XII

16

einer späteren Abschwächung des Dichters verdankt, welcher in der ersten Ausgabe seines Liedes an die Freude noch hatte drucken lassen:

„Was der Mode Schwerdt getheilt!“

Dieses „Schwert“ schien nun Beethoven wieder nicht das Richtige zu sagen; es kam ihm, der Mode zugetheilt, zu edel und heroisch vor. So setzte er denn aus eigener Machtvollkommenheit „frech“ hin, und nun singen wir:

„Was die Mode frech getheilt!“

Kann etwas sprechender sein, als dieser merkwürdige, bis zur Leidenschaftlichkeit heftige künstlerische Vorgang? Wir glauben Duthet in seinem Zorne gegen den Papst vor uns zu sehen! —

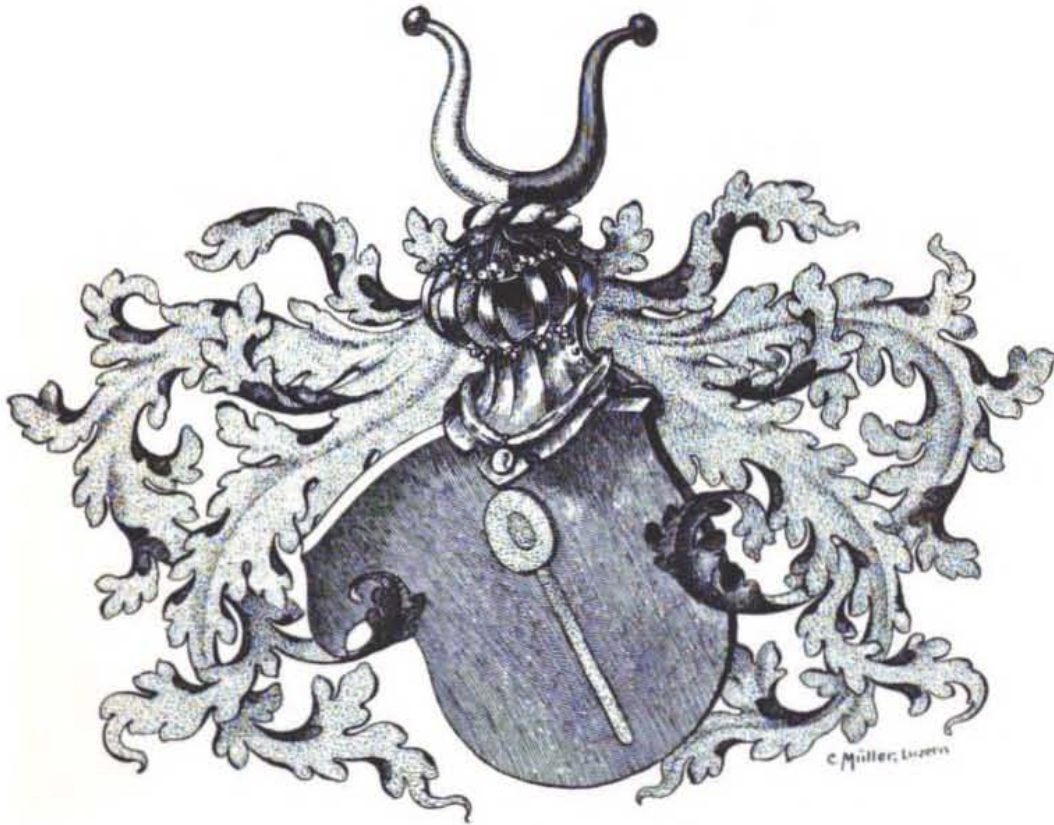
Gewiß darf es uns erscheinen, daß unsere Civilisation, soweit sie namentlich auch den künstlerischen Menschen bestimmt, nur aus dem Geiste unserer Musik, der Musik, welche Beethoven aus den Banden der Mode befreite, neu belebt werden könne. Und die Aufgabe, in diesem Sinne der vielleicht hierdurch sich gestaltenden neuen, seelenvolleren Civilisation die sie durchdringende neue Religion zuzuführen,

* In der, übrigens so verdankenswerthen
Händel'schen Gesamtausgabe des Beethoven,
oder Wagners, ist von einem Mitgliede des an
einem andern Orte von uns charakterisirten
musikalischen „Mäuscheleinsieders“, welches
die Kritik dieses Organs besorgte,
auf S. 268 u. f. die Partitur der neunten
Symphonie dieser so verdienstliche Orgel verlegt,
und für das „frech“ der Händel'schen
Originalausgabe, das vollständige
sittlich mächtige, streng eigennützlich
hinstellende worden. Ein Zufall sagt,
daß ich mich schon diese Partitur
he, wenn wir nicht ihre Motive nach,
denken, wohl geeignet ist, uns mit
schauerlichen Ahnungen über das
Schicksal der Werke unseres großen
Beethoven zu erfüllen, wenn wir
ne für alle Zeiten einer in diesem Sinne
progressiv sich entwickelnden Kritik
aufpassen sehen müßten. —

EINE KORREKTURSEITE AUS RICHARD
WAGNERS „BEETHOVEN“-SCHRIFT (1870)

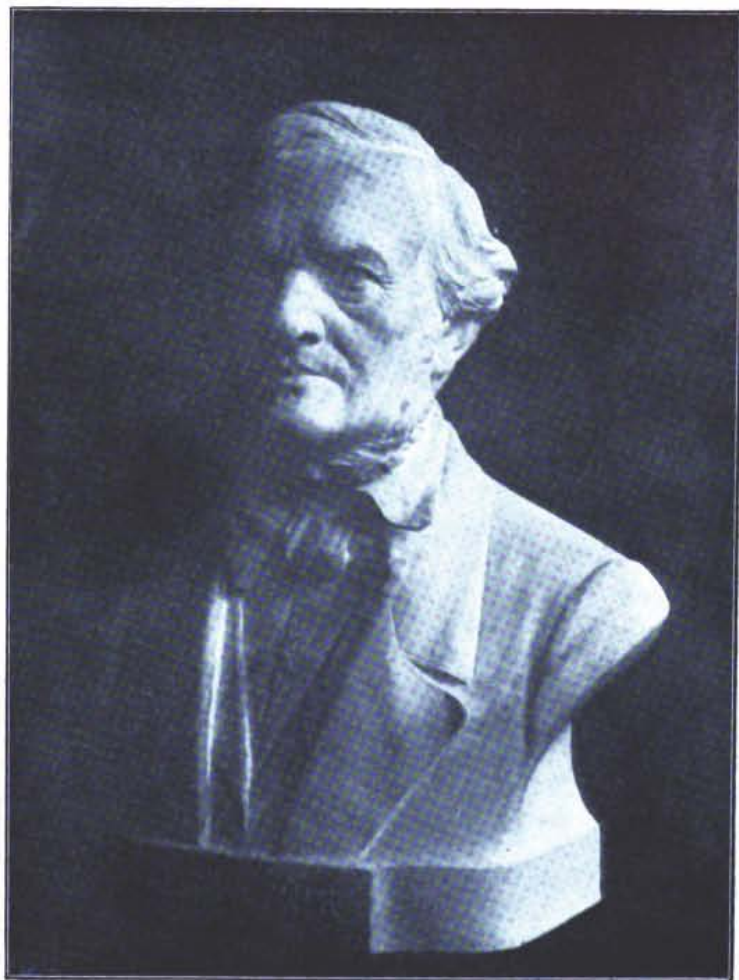
U 0 0 0





DAS TRIBSCHENER WAPPEN





RICHARD WAGNER-BÜSTE
Modelliert von Eugen Schlumpf-Stuttgart



DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

11. TONKÜNSTLERFEST-HEFT



HEFT 17 · ERSTES JUNI-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Jeder Tendenz-Künstler ist mir ein Greuel aller Greuel.

Detlev v. Liliencron

INHALT DES 1. JUNI-HEFTES

ZUM 48. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN JENA

ARMIN OSTERRIETH: Zur Reform unseres Konzertwesens

RICHARD H. STEIN: Musikerkammern

LUCIAN KAMIENSKI: Der Verband deutscher Musikkritiker

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Porträts von: Franz Liszt; Peter Raabe, Fritz Stein; Max Reger (Karikaturen); Wilhelm Berger, Sigfrid Karg-Elert, Arthur Willner, Richard Wetz; Friedrich Klose, Bernhard Stavenhagen, Siegfried Kallenberg, Oskar Ulmer; Waldemar von Baußnern, Kurt von Wolfurt, Julius Weismann, Frederick Delius; Manfred Gurlitt, Carl Ehrenberg, Heinrich Kaspar Schmid, Alfred Schattmann; Pierre Maurice, Johanna Senfter, Bodo Wolf, Karl Hasse; Rudi Stephan, Hermann Zilcher, Désiré Thomassin, Theo Kreiten

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mk. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London, 54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

ZUM 48. TONKÜNSTLER-FEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN JENA

Das Programm für das in den Tagen vom 3. bis 7. Juni zu Jena stattfindende 48. Tonkünstlerfest lautet:

Dienstag, 3. Juni

Vormittags $\frac{1}{2}$ 12 Uhr: Hauptprobe zum I. Orchesterkonzert.

Abends $\frac{1}{2}$ 8 Uhr:

I. Konzert für Orchester und Chor

1. Carl Ehrenberg, „Jugend“, Tondichtung.
2. Oskar Ulmer, „Narrenlieder“ für Tenor und Orchester.
3. Désiré Thomassin, Violinkonzert.
4. Frederick Delius, „In a summer garden“, Tondichtung.
5. Richard Wetz, „Hyperion“ für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester.

Mittwoch, 4. Juni

Vormittags 11 Uhr:

I. Kammerkonzert

1. Waldemar von Baußnern, Streichsextett.
 2. Arthur Willner, Variationen über ein eigenes Thema für zwei Klaviere.
 3. Siegfried Kallenberg, Lieder.
 4. Johanna Senfter, Violoncellsonate.
 5. Wilhelm Berger, Klavierquartett, op. 100.
- Abends $\frac{1}{2}$ 8 Uhr:

I. Festvorstellung in Weimar

Pierre Maurice, „Lanval“.

(Vorher: „Festklänge“ von Franz Liszt.)

Donnerstag, 5. Juni

Vormittags 11 Uhr:

II. Kammerkonzert

1. Friedrich Klose, Streichquartett.
2. Heinrich Kaspar Schmid, Variationen für Klavier über das Lied „Will mein Junge Äpfel haben“ aus „Lobetanz“ von Ludwig Thuille.
3. Theo Kreiten, Violinsonate.
4. Hermann Zilcher, Lieder.
5. Manfred Gurlitt, Klavierquintett.

Abends 7 Uhr:

Kirchenkonzert

1. Sigfrid Karg-Elert, Chaconne, Fugentrilogie und Choral für Orgel.
2. Kurt von Wolfurt, Siegeslied für Doppelchor, Tenorsolo, Orgel und Orchester.
3. Franz Liszt, Psalm 137 für Sopran, Violine, Frauenchor, Harfe und Orgel.
4. Karl Hasse, Vier Choralvorspiele für Orgel.
5. Julius Weismann, Psalm 90 für gemischten Chor, Bariton und Orchester.

Nach dem Konzert: Festmahl.

Freitag, 6. Juni

Vormittags 10 Uhr:

Hauptversammlung

Abends $\frac{1}{2}$ 8 Uhr:

II. Orchesterkonzert

1. Bodo Wolf, „Totenfahrt“, Tondichtung.
2. Bernhard Stavenhagen, Zweites Klavierkonzert.
3. Rudi Stephan, „Musik für Orchester“.
4. Max Reger, „Römischer Triumphgesang“ für Männerchor und Orchester.
5. Richard Wagner, Kaisermarsch mit Schlußchor.

Sonnabend, 7. Juni

Abends $\frac{1}{2}$ 8 Uhr:

II. Festvorstellung in Weimar

Alfred Schattmann, „Des Teufels Pergament“. Komische Oper in 2 Aufzügen.

Die Orchesterkonzerte finden im großen Saale des Volkshauses statt, die Kammerkonzerte im akademischen Rosensaale, das Kirchenkonzert in der Jenaer Stadtkirche.

Festdirigent ist Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Fritz Stein. Die Festvorstellungen im Hoftheater zu Weimar dirigiert Hofkapellmeister Peter Raabe.

Ihre eigenen Werke leiten: Kapellmeister Karl Ehrenberg-Lausanne, Professor Bernhard Stavenhagen-Genf, Rudi Stephan-München, Kapellmeister Dr. Bodo Wolf-Frankfurt a. M.

Ihre solistische Mitwirkung haben zugesagt: Frau Eva Bruhn-Essen (Sopran); Herr Opernsänger Max Rau-Basel (Tenor); Herr Kammer-

sänger Karl Scheidemantel-Weimar (Bariton); Herr Dr. Rosenthal-Leipzig (Bariton); Herr Professor James Kwast, Frau Großherzogin. Kammervirtuosin Frida Kwast-Hodapp-Berlin; Herr Prof. Fr. Rehbold-Köln, Herr Professor H. Zilcher-München, Herr Manfred Gurlitt-Augsburg, Herr Theo Kreiten-München, Herr Paul Aron-Berlin (Klavier); Herr Professor Felix Berber-Credner-München, Herr Konzertmeister Hendrik Beck-Neuß, Herr Hofkonzertmeister Robert Reitz-Weimar (Violine); Herr Johannes Hegar-Frankfurt a. M. (Violoncello); Herr Prof. Karl Straube-Leipzig, Herr Kurt Thiem-Jena (Orgel).

Ferner wirken mit: das Stuttgarter Streichquartett (Professor Wendling und Gen.) und das Jenaer Streichquartett (A. Schaichet und Gen.).

Festchöre: Ein gemischter Chor, bestehend aus dem verstärkten Akademischen Chor-Jena und dem Geraer Damenchor (Leiterin Fräulein Gertrud Müller-Gera), und ein Männerchor, bestehend aus vier Jenaer Männergesangsvereinigungen.

Festorchester: Die Weimarer Hofkapelle, verstärkt durch Meininger Hofmusiker und andere Kräfte.

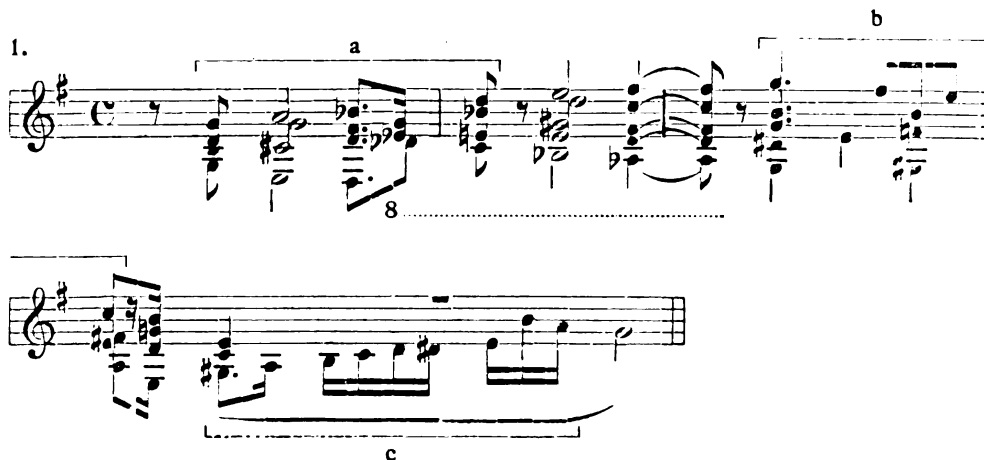
„JUGEND“ (VOLUNTAS TRIUMPHANS)

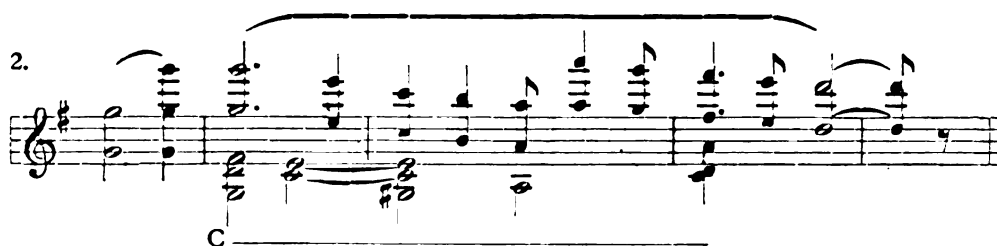
von Carl Ehrenberg

Jugend ist hier nicht im Sinne fröhlich unbedenklichen Draufloslebens und Genießens aufzufassen, sondern Jugend als Tatkraft, Spannkraft. Die jedes Hindernis überwindet, jedes Schmerzes Herr wird und aus Kampf wie aus Genuß gestählt und erstarkt hervorgeht, der vollen Entfaltung aller ihrer Kräfte und Fähigkeiten, der Liebe, dem Leben sich hingebend.

Die Tondichtung gliedert sich in drei Teile.

I. Ohne jede Einleitung setzt sogleich das Hauptthema ein. Mut und Zuversicht:





geben ihm sein wesentliches Gepräge. Weichere Regungen:



werden vom ungeduldigen Drängen mit fortgerissen, alles wird in Energie umgesetzt. Das wilde Stürmen aber verstummt plötzlich vor dem zarten, schlichten Gesang der Liebe:



(umrankt von 3 und 1, c). Kaum ein kurzes Verweilen. Neu anfeuernd ertönt in den Trompeten das Hauptthema (1, a), das in enggeführtem Kanon zu einer lebhaften Steigerung treibt, deren Höhepunkt durch den Eintritt des Tragischen, des unerbittlichen Ernstes



jäh unterbrochen wird. Alles stockt. Der Schmerz tritt in seine Rechte.

II. Die Kirche öffnet ihre Tore, Trost spendend, lindernd (Umformung von 1 und 5). Andacht. Ruhe. Ihr entspringen neue Kräfte und Empfindungen:

7.

b) Baßclar.



a) col. 8



Fag.

Es gärt bis alle Fesseln gesprengt werden:

8. Str.



und ein fester Wille sich trotzig und kriegerisch kundgibt:



6 Hörn. (vergl. 7, a)

Noch ein kurzer Kampf, in dem die Liebesmelodie (5) wie eine Vision erscheint, und eine breitausladende Kadenz führt das Hauptthema in erhöhtem Glanze wieder ein.

III. Mit ihm beginnt in rastloser Steigerung (3, 4) ein Siegeszug; Trompeten, Posaunen und Hörner verkünden in höchstem Fortissimo mit feierlichem Pathos das Hauptthema. Dann wird die anfangs kaum hervortretende Liebesmelodie, zu der die Themen 3, 2 und 9 hinzutreten, weiter ausgesponnen zu einer Episode ruhigen Glückes. Hieran schließt sich eine kurze lebhaft Coda, die nach einer herausfordernden Fanfare der Hörner mit den ersten Takten des Hauptthemas das Werk abschließt.

Carl Ehrenberg

„NARRENLIEDER“

VIER GEDICHTE VON OTTO JULIUS BIERBAUM FÜR EINE TENORSTIMME,
ORCHESTER UND ORGEL

in Musik gesetzt

von Oskar Ulmer

a) Der melancholische Narr

Aus einer jungen Linde hab
Geschnitzt ich meinen Narrenstab;
Mein eigener Schädel wackelt drauf
Zwischen Schellen und Bändern als bunter
Knauf.

Lacht er?
Küß mich, küß mich, Klingelstock mein,
Sei mein Lieb, und ich bin dein.
Ach, ich armer Narre!

Pst, pst, der Junker Lenz ist drauß,
Die ganze Welt sieht blühsam aus.
Du, Schellenschädel, rühr' dich, sag:
Lacht er uns auch, der Frühlingstag?
Er schüttelt.

Küß mich, küß mich, Klingelstock mein,
Sei mein Lieb, und ich bin dein.
Ach, ich armer Narre!

Weg! Alle Fenster dichte zu!
 Wir zwei alleine, ich und du,
 Wir wissen doch das Glück gewiß;
 Du, glöckle in der Finsternis
 Und grinse!
 Küß mich, küß mich, Klingelstock mein,
 Sei mein Lieb, und ich bin dein.
 Ach, ich armer Narre!

b) Des Narren Regenlied

| | |
|--------------------------------|--------------------------------|
| Regenöde, regenöde | Die Prinzessin sitzt im Turme; |
| Himmel, Land und See; | Ihre Harfe klingt, |
| Alle Lust ist Last geworden, | Und ich hör', wie ihre Seele |
| Und das Herz tut weh. | Müde Sehnsucht singt. |
| Graugespinstig hält ein Nebel | Regenöde, regenöde |
| Alles Sein in Haft, | Himmel, Land und See; |
| Weher Mut weint in die Weiten, | Alle Lust ist Last geworden |
| Krank ist jede Kraft. | Und das Herz tut weh. |

c) Des Narren Nachtlid

In der Nacht, in der Nacht, heidideldumdei!
 Sing, sing, süße Geige, und lache Schalmei!
 In der Nacht gib's Wunderwerk mancherlei.
 Wollt ihr eins hören?

O Sterne, o Stille, o mondliche Pracht!
 Wer hat in den tieftiefen Wald mich gebracht?
 An den schwarzen See in der schaurigen Nacht?
 Kalt wehen die Winde.

Krank bin ich und müde und hier steh ich nackt.
 Zwei Arme haben mich rauh gepackt;
 Es hämmern die Spechte in gräßlichem Takt.
 Da lieg ich am Boden.

Zwei Männer in Larven sind über mich her.
 Sie graben mich ein, die Erde ist schwer.
 Des Windes Wehen hör' ich nicht mehr.
 All — Alles ist stille.

d) Des Narren Herbstlied

| | |
|--------------------------------|-----------------------------------|
| Bunt wie mein Mantel und Kleid | Trug bald ein bunt Gewand, |
| Wird nun die Welt, o weh. | Schuppen und Schellen daran, |
| Lacht mir das Herz im Leib, | Wehe, es klirrt, wenn ich spring, |
| Wie ich das seh'. | Ich alter Mann. |

Einst war ich jung und frisch,
 Eija, da war ich grün,
 Grün wie die Weide, daran
 Maikätzchen blühen.

Holla, ein bunter Narr!
 Holla, ein Klimperkleid!
 Holla, die Welt wird bunt
 Und ich gescheit.

Dann kam die Zeit, die schnitt
 Falten ums Maul mir schief.
 Grinsen lernte ich da
 Und weinte tief.

Laßt mich nun schlafen geh'n,
 Legt mich ins Grab hinein!
 Über ein Kleines, ach,
 Wird Frühling sein.

Die vier Stimmungsbilder, unter sich zusammengehörend und nicht ohne gegenseitige Beziehungen, finden ihre beste Deutung natürlich in ihren Gedichten selbst denen sie sich, ganz besonders tonmalerisch, streng anlehnen.

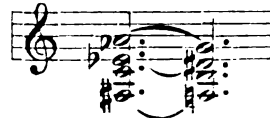
Im ersten, „Der melancholische Narr“, ist die Dreistrophigkeit des Gedichtes streng gewahrt, der Refrain



beschließt, von übermäßigen Dreiklangsharmonieen der Streicher und Holzbläser begleitet, jeweilen die drei Strophen. Die erste ist mehr vorbereitenden, die Stimmung antönenden Charakters; die zweite, von dem Motiv

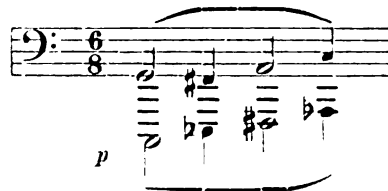


eingeleitet, tönt die Pracht des Frühlings an und lacht schrill im Schellengeklengel des Narrenstocks, während die letzte Strophe die trostlose Einsamkeit des Narren ausdrückt; die lastenden Harmonieen



finden später im Schlußstück des Zyklus dann in Orgelklängen ihre Auslösung.

Die öde, leere Stimmung des zweiten Gesanges „Des Narren Regenlied“ wird beherrscht von dem bleiern schweren Ostinatomotiv



Die Textstelle: „Graugespinstig hält ein Nebel alles Sein in Haft“ tönen kleine Nonenakkordfolgen in den Violinen charakteristisch an, und bei den Worten: „Die Prinzessin sitzt im Turme“ treten zu dem dahinschleichenden Ostinato wieder jene Dreiklangsharmonieen hinzu, die uns schon im ersten Stücke begegnet sind, und die später den befreienden Abschluß des Ganzen abgeben werden.

In wohlthuendem Kontraste zum Vorangegangenen steht „Des Narren Nachtlid“, rhythmisch prägnant einsetzend, in sarkastischer Stimmung anhebend, bei der Stelle „o Sterne, o Stille, o mondliche Pracht“ in schwärmerische Glut ausbrechend, um dann aber gleich wieder in Dürstheit, von verzweifelter Schmerz und irrer Furcht getragen, zurückzusinken.

Die Anfangsstimmung „Des Narren Herbstlied“ ist gefäster; über streng aufeinander folgenden, schneidenden Akkorden kündigt uns des Narren Stimme von der Herbheit des trostlosen Daseins, und sinkt dann mit den Worten „legt mich ins Grab hinein! Über ein Kleines, ach, wird Frühling sein“, von beseligenden Orgelklängen eingewiegt, zurück und verstummt.

Ernst Isler

VIOLINKONZERT (H-MOLL) IN EINEM SATZE

von Désiré Thomassin

Dieses Konzert, symphonischen Charakters, weicht von der hergebrachten Konzertform erheblich ab. Es ist eher eine breit ausgebaute sogenannte Sonatenform, in deren Mitte ein Adagiosatz gestellt wurde.

Die Bässe beginnen (in einer kurzen Einleitung) mit dem ersten Hauptthema des Konzerts:



Nach dem ersten Einsatz der Sologeige (beim *Allo ma non troppo* ⁴/₄) mit dem Hauptthema übernehmen Bläser das von Figuren des Solo-Instrumentes umrante Thema und führen es zum ersten Tuttisatz, wo es in Verkleinerung mit nachschlagenden Bässen erscheint (gis-moll).

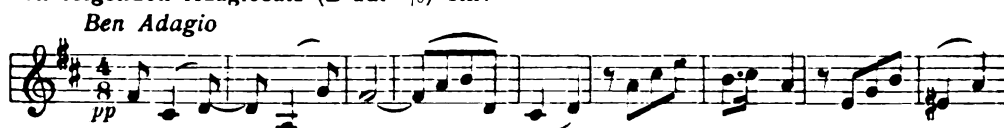
Nach einer Überleitung tritt ein zweites Hauptthema (von sieghaftem, freudigem Charakter) auf:



Hr. Trp. Pos.

das später von der Sologeige gebracht und mannigfach variiert wird.

Eine kurze Reminiszenz an das erste Thema und eine kleine Kadenz leiten den folgenden Adagiosatz (D-dur ⁴/₈) ein:



Allmählich steigert sich hier die Kantilene der Sologeige zu einem Höhepunkt. Das letzte Motiv des Auslaufs dieser Steigerung



greift der folgende Tuttisatz auf und führt es zu einem machtvollen Fortissimo, nach dessen Abklingen das Anfangsthema des Konzertes wieder erscheint. Die einzelnen Gruppen des Wiederholungsteiles treten vielfach in verändertem Gewande auf; so z. B. hat das zweite Hauptthema jetzt einen scherzartigen Rhythmus angenommen.

Das Konzert schließt mit dem Hauptthema, das jetzt in Dur in etwas abgeänderter Gestalt (gleichsam verklärt) erscheint.

Désiré Thomassin

„IN A SUMMER GARDEN“

(IN EINEM SOMMERGARTEN)

von Frederick Delius

Rosen, Lilien und tausend duftende Blumen. Bunte Schmetterlinge flattern von Kelch zu Kelch, und goldbraune Bienen summen in der warmen, zitternden

Sommerluft. Unter schattigen alten Bäumen ein stiller Fluß mit weißen Wasserrosen.
Im Kahn fast verborgen zwei Menschen. Eine Drossel singt; ein Unkenton in der
Ferne.
Frederick Delius

„HYPERION“

DICHTUNG VON FRIEDRICH HÖLDERLIN,
FÜR BARITON-SOLO, GEMISCHTEN CHOR UND ORCHESTER, OP. 32

von Richard Wetz

Motto: Des Herzens Woge schäumte nicht so
schön empor und würde Geist, wenn
nicht der alte stumme Fels, das Schick-
sal, ihr entgegenstände. (Hölderlin)

Hyperion.

O, du mit deinen Göttern, Natur,
Ich hab' ihn ausgeträumt —
Von Menschendingen den Traum —
Und sage: Nur du lebst!
Und was die Friedenslosen erzwungen, erdacht,
Es schmilzt wie Perlen von Wachs
In deinen Flammen.
Wie lang ist's, daß sie dich entbehren,
Daß ihre Menge dich schilt,
Gemein dich nennt und deine Götter,
Die Selig-Stillen!
Ihr Quellen der Erd', ihr Blumen und ihr Wälder,
Ihr Adler und du — brüderliches Licht —,
Wie alt und neu ist unsere Liebe!
Frei sind wir, gleichen uns nicht ängstlich von außen,
Wie sollte nicht wechseln die Weise des Lebens:
Innig im Innersten gleichen wir uns.
O Seele, Seele, Schönheit der Welt, du unzerstörbare,
Du entzückende, mit deiner ewigen Jugend!
Du bist! Was ist denn der Tod und alles Wehe der Menschen?
Ach, viel der Worte haben die Wunderlichen gemacht:
Geschiehet doch alles aus Lust
Und endet doch alles mit Frieden.
Wie der Zwist der Liebenden sind die Dissonanzen der Welt;
Versöhnung ist mitten im Streit
Und alles Getrennte findet sich wieder.
Es scheiden und kehren im Herzen die Adern
Und einiges, ewiges, glühendes Leben
Ist alles.

Das Werk ist in drei Abschnitte deutlich gegliedert, die ihre innere Einheit durch zwei symphonisch verarbeitete Hauptthemen erhalten. Die kurze Orchester-einleitung bringt das erste Hauptthema. Es hat folgende Gestalt:

Ruhig und feierlich
Str. u. Hlbl.-Triolen

C Hr. u. Engl. Hr. Des Es

usw.

B C

Den ersten Teil beherrscht die Solostimme, die sich anfangs in freier Deklamation ergeht. Bei den Worten: „Dich und deine Götter, die Selig-Stillen“ erscheint in den Holzbläsern, von Streicherfiguren umspielt, das zweite Hauptthema.

Ruhig bewegt

p zart E Fis E Dis Cis H E Dis Cis Dis usw.

Seine höchste Steigerung erreicht dieses Thema bei der Stelle der Dichtung: „Ihre Quellen der Erd'... und du — brüderliches Licht“. Leise, mit den Worten: „O Seele, Seele, Schönheit der Welt“ setzt der Chor ein, um jubelnd die Ewigkeit und Jugend der Welt zu verkünden. Die folgenden Verse sind wechselweise der Solostimme und dem Chor zugeteilt. Geheimnisvoll erscheint am Beginn des dritten Abschnitts das erste Thema, nun in C-dur, bei den Worten: „Es scheiden und kehren im Herzen die Adern“. In gesteigertem Ausdruck, über einem Motiv des zweiten Themas im Orchester sich bewegend erfolgt die Verkündigung der Worte: „Und einiges, ewiges, glühendes Leben ist Alles“ durch die Solostimme. Ein kurzer Orgelpunkt auf der Dominante von C leitet zur Coda über, in welcher der Chor die letzten Worte der Dichtung noch einmal in eindringlicher Weise singt, während im Orchester beide Hauptthemen feierlich erklingen.

Richard Wetz

SEXTETT FÜR 2 VIOLINEN, 2 VIOLONCELLI IN A

von Waldemar von Baußnern

I. Satz.
1. Sehr langsam

p f cresc. dim. fz

2.

Energisch bewegt



3.

Ruhiger



4.



5.

aus 2)



6.

an 2)



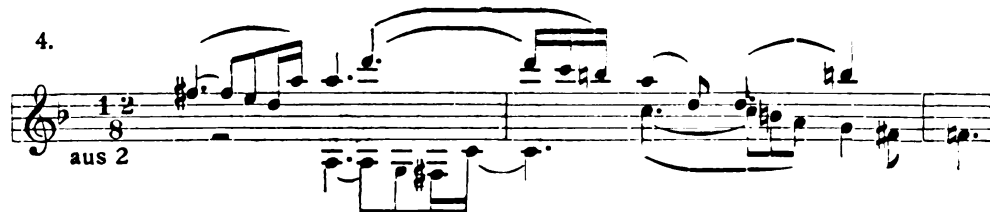
7.

aus 1)



II. Satz.

1. Sehr langsam



III. Satz.

1. Anmutig bewegt und graziös



3. Äußerst rasch



IV. Satz.

Rasch, leidenschaftlich

1.



2.



3. Wuchtig



4.



5. aus II. Satz 2)



6. aus II. Satz 2)



7.



8.



aus I. Satz 1)

9.



Waldemar von Baußnern

VARIATIONEN ÜBER EIN EIGENES THEMA FÜR ZWEI KLAVIERE, OP. 20

von Arthur Willner

Ein Vorspiel läßt das Thema in tiefen Bässen anklingen:



Gleich einer zweiten Verszeile antwortet der Diskant in leisen Äolsharfenklängen:

8.



Dieses Antwortmotiv mit seiner chromatisch sinkenden Oberstimme und dem scharf umrissenen Rhythmus bleibt neben dem Hauptthema ein bedeutsamer motivischer Teil der Variationen. — Erweitert und von Arpeggien getragen, wiederholen sich Frage und Antwort, bis das Vorspiel (im 16. Takt) mit einer langen Fermate auf dem Akkord Des—f—as—h schließt.

Das Thema tritt in tiefer Stimmlage (in vierstimmigem Satz) ein:



Antwort-Motiv

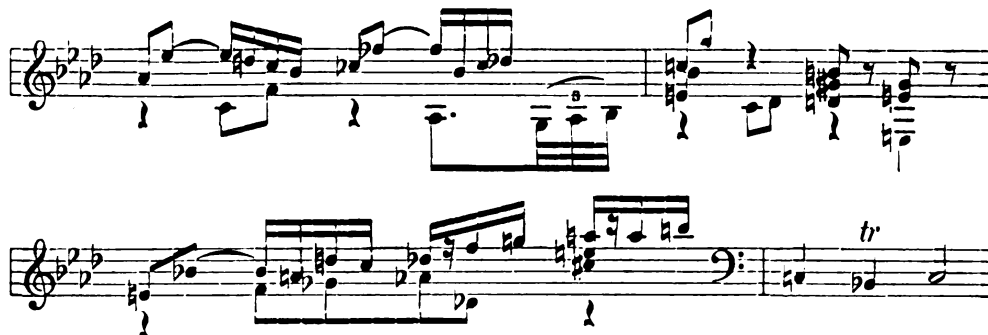


Die 1. Variation bringt das Thema in Synkopenwerten, dazu die Begleitung in Achteln, wie sie am Ende der Exposition begonnen hat:



Antwortmotiv

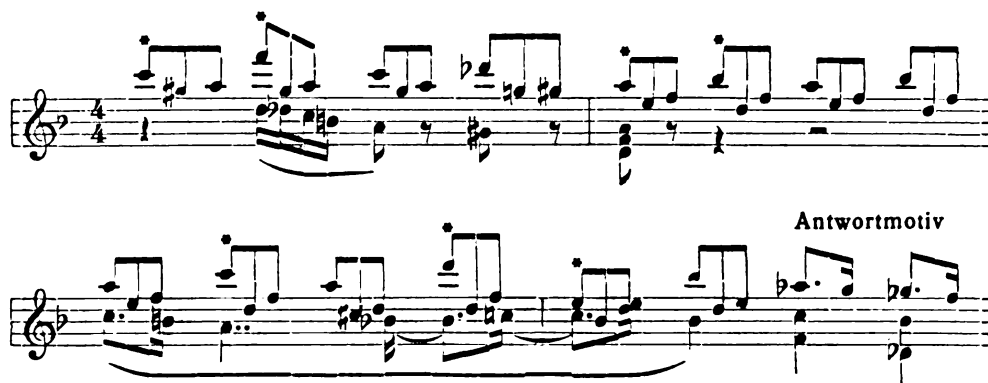
2. Variation. Über dem in Baritonlage durchklingenden Thema baut sich eine selbständige, dem Thema verwandte Melodie:



Das Hauptthema wird zum Grundbaß, das Antwortmotiv leitet den Schluß der Variation von F nach H-dur.

3. Variation. $\frac{3}{2}$ Takt. Wie Geigenpizzicati erklingt das f-moll Thema über einer singenden H-dur-Melodie; nach einigen pianissimo-Takten des Antwortmotivs erscheint es in wuchtigen fortissimo-Akkorden.

4. Variation. F-dur. $\frac{4}{4}$. Das Thema * ist in eine Triolenbewegung verwoben, unter deren glitzerndem Klang eine Weise (wie Oboen und Flöten) hervortritt:



Das Hauptthema gewinnt die Oberhand. *ff*-Schluß in d-moll.

5. Variation. F-dur. $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ wechselnd. Auf die Tenormelodie des einen Klaviers antwortet das andere mit dem Hauptthema im Klange zarter Harfentöne:

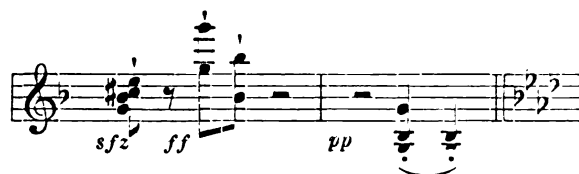
XII. 17.

18



6. Variation. Maestoso. F-dur. $\frac{4}{4}$. Das Thema wird von rauschenden Figurationen und Passagen begleitet.

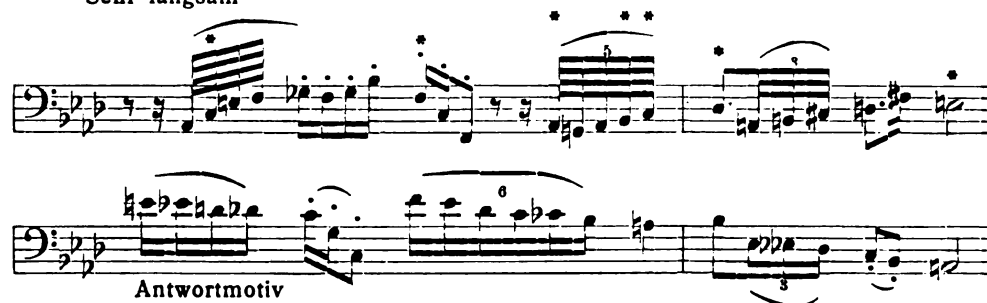
7. Variation. Leicht und lebhaft. E-dur. $\frac{4}{4}$. Das Thema tritt nur im Mittelteil dieser Variation deutlich (freirhythmisiert) hervor, während es im übrigen teils als Zwischenstimme, teils als Baß zurücktritt. Die Sexte abwärts (aus dem Thema), die zu diesem E-dur Teil übergeleitet hatte, führt nun zurück zu f-moll,



zur Schlußfuge.

Trotz reichster Kontrapunktik ist dem melodischen Element, der Oberstimme in der Fuge, der Vorrang gelassen. Aus diesem Grunde ist — entgegen dem Herkommen — das Fugenthema von Anfang an durch Akkordbegleitung klar harmonisiert:

Sehr langsam



Der kontrapunktierende Gegensatz:

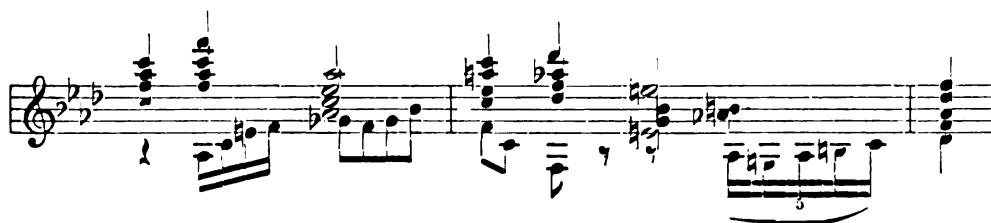


Kurz vor dem Abschluß des ersten Fugenteils wird ein dynamischer Höhepunkt *fff* erreicht. Eine Ges-dur-Tonleiter in Sechzehntelsextolen führt (diminuendo durch fünf Oktaven sinkend) zum zweiten Teil der Fuge. Hier erscheint das Variationsthema in seiner ursprünglichen Gestalt im Baß und gleichzeitig ein drittes Fugethema in Terzengängen im Diskant:



Nach der Durchführung dieser beiden tritt das erste Thema der Fuge rhythmisch belebend und steigernd hinzu.

Die harmonische c-moll Tonleiter, in Sechzehntelstolen fortissimo abwärts-führend, endet im Orgelpunkt G, über dem sich die Engführung aufbaut. Es folgt als Orgelpunkt das tiefe C und zum Schlusse vereinigt sich das in breit arpeggierten Akkorden gesetzte Variationsthema mit dem vergrößerten Fugenthema:



Arthur Willner

SONATE A-DUR FÜR VIOLONCELLO UND KLAVIER, OP. 10

von Johanna Senfter

Erster Satz: Erstes Thema

Allegro moderato



Zweites Thema vom Klavier zuerst allein gebracht:



wird vom Cello aufgenommen und erweitert:



Mit einem aus dem ersten Thema entnommenen Motiv:



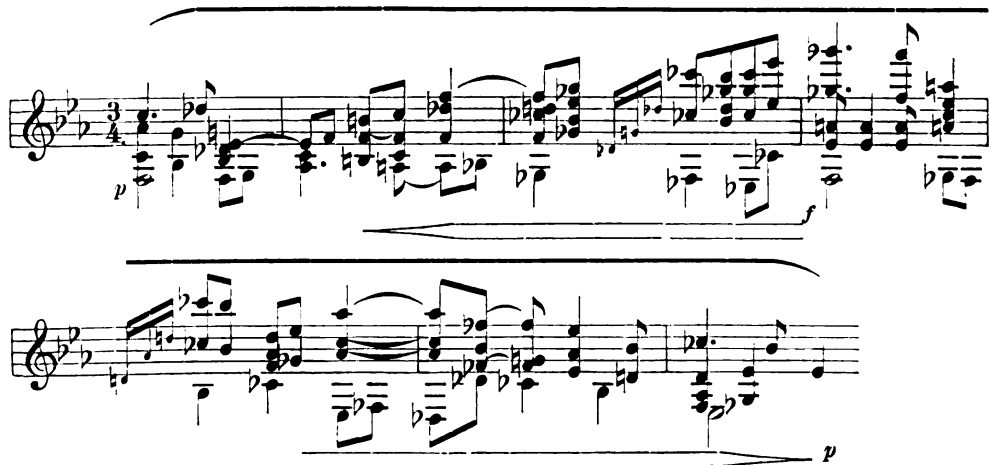
schließt sehr ruhig der erste Satz.

Zweiter Satz: Erstes Thema

Adagio ma non troppo



Zweites Thema

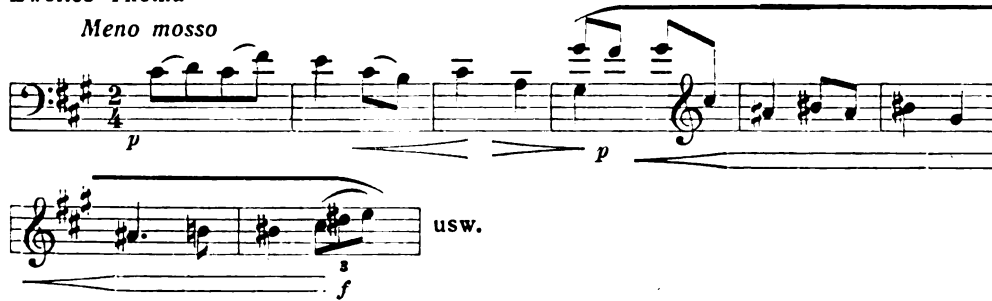


Dritter Satz: Erstes Thema

Allegro vivace



Zweites Thema

Meno mosso

Vierter Satz: Erstes Thema

Allegro poco vivace

Zweites Thema



Mit dem ersten Thema schließt der letzte Satz ganz leise und langsam.

Johanna Senfter

QUARTETT FÜR PIANOFORTE, VIOLINE, BRATSCH UND VIOLONCELL, OP. 100

von Wilhelm Berger † (noch ungedruckt)

I. Satz. Lebhaft

Das Klavier beginnt sofort mit dem elegischen Hauptthema



Bratsche und Violoncell fügen einen neuen Gedanken hinzu, den sehr bald die Violine übernimmt und weiter fortspinnt:



Nach einigen überleitenden Takten des Klaviers erscheint das Hauptthema in der Violine, begleitet von der kontrapunktierenden Bratsche, dem Violoncell und dem reich ausgeschmückten Klavier in der Haupttonart und steigert sich allmählich, bis es den Höhepunkt in Cis-dur erreicht, bei dem im Klavier unruhige Synkopen erscheinen. Ein kraftvoller Übergang führt zum zweiten energischen und feurigen Thema, das zuerst folgendermaßen angedeutet wird:



bis es sich unter reichem Figurespiel der Streicher zu folgender, durch die abwärts führende Septime des 2. Taktes besonders charakteristischer Gestalt auswächst:



In gewaltiger Steigerung wird es breit ausgeführt bis zum Eintritt des Durchführungsteiles. Der weitere Verlauf dieses Satzes wie auch der folgenden vollzieht sich nach klassischem Muster. Hand in Hand mit der sehr feinen thematischen Verarbeitung, in der sich der so früh verstorbene Tonsetzer als Rhythmiker besonders hervortut, geht eine durchaus moderne, gelegentlich sogar etwas unruhige Modulation. In der Coda kommt das zweite Thema sehr wirkungsvoll zur Verwendung.

Der II. Satz hat liedmäßigen Aufbau. Die Bratsche, nur von Pizzicati des Violoncells begleitet, trägt das Hauptthema sofort vor:

Sehr langsam



Eine Fortsetzung hierzu bietet das Klavier unter reizvoller Synkopenbegleitung:



Nunmehr übernimmt die Violine eine verminderte Quinte höher diese Melodie, während die synkopierte Begleitung auf die Bratsche und das Violoncell übergeht, bis beide Themen (das Hauptthema im Klavier) vereint erscheinen.

Zum Zwischensatz, der sehr reich figuriert ist und auch in der Modulation sehr viel Abwechslung bringt, wird folgendes Thema verwendet:



Diese Melodie liegt auch der Coda zugrunde.

Der III. Satz (Scherzo), „Lebhaft, aber nicht zu sehr“, wird durch einige Takte des Klaviers eröffnet, dessen Baß bereits das Hauptthema andeutet; es erscheint in seiner Vollgestalt zuerst in der Bratsche:



Es wird rhythmisch vielfach verändert und fortgeführt; wichtig wird dabei der Zutritt folgender melodischer Begleitung:



Das leichte Hin- und Herhuschen der Figuren in diesem Satze, der, nachdem die Steigerung erreicht ist, im Pianissimo zu ersterben scheint, erhält einen prachtvollen Gegensatz durch die energische, feurige und schwungvolle Melodie des nur kurzen, gewaltig anwachsenden Trios:



Die Wiederholung des Hauptteils erfolgt in stark verkürzter Form; leise verhallt der Satz.

Der IV. Satz (Lebhaft) verwendet die Hauptthemen umgekehrt wie der erste; begann dieser elegisch, so läßt der Anfang jenes an Energie nichts zu wünschen übrig; zunächst erscheinen freilich die beiden Hauptthemen nur angedeutet; das Klavier bringt nämlich vom ersten nur:



während die Streicher gleich danach den Gesang:



intonieren; dieser bleibt in derselben Gestalt auch in der Folge bestehen, während das Hauptthema sich in folgendem Gewand präsentiert:



Als drittes Thema erscheint noch, zunächst in der Bratsche, folgender von einer mit dem Rhythmus des Hauptthemas sehr nahe verwandten Begleitungsfigur begleiteter edler Gesang:



Nachdem bei der Wiederholung das zweite Thema in besonders glänzender Form erschienen ist, wird der Satz mit einer kurzen, das Hauptthema benutzenden Coda höchst energisch zu Ende geführt.

Wilhelm Altmann

STREICHQUARTETT ES-DUR

EIN TRIBUT IN VIER RATEN ENTRICHTET AN SEINE GESTRENGEN DEN
DEUTSCHEN SCHULMEISTER

von Friedrich Klose

I. Satz

Erstes Thema:
Moderato

Überleitung:

Zweites Thema:
Andante

II. Satz

Erstes Thema:
Adagio ma non troppoZweites Thema:
Andante

III. Satz

Scherzo:
Vivace

Trio:



IV. Satz

Mit einem an das Hauptthema des ersten Satzes erinnernden Unisono-Rezitativ der vier Instrumente beginnt der letzte Satz, dem als Motto Schillers Worte beigegeben sind:

In des Herzens heilig-stille Räume
Mußt du fliehen aus des Lebens Drang,
Freiheit ist nur in dem Reich der Träume,
Und das Schöne blüht nur im Gesang.

Hauptthema:
Andante giocondo*Allegro*



Friedrich Klose

VARIATIONEN ÜBER DAS LIED: „WILL MEIN JUNGE ÄPFEL HABEN“ AUS LUDWIG THUILLE'S OPER „LOBETANZ“ FÜR KLAVIER, OP. 5

von Heinrich Kaspar Schmid
(Dem Angedenken Ludwig Thuille's)

Wer sich der Szene im zweiten Aufzug des „Lobetanz“ erinnert, da der Spielmann in der Krone einer Linde sitzend von Lenz und Liebe singt:

Was mir im Herzen schlief
Jahre lang,
Jahre bang,
hei, wie's zum Leben drang,
als deine lockende Stimme es rief!

wer sich erinnert, wie Lobetanz dann im Selbstgespräch bei der sorgenvollen Frage:

Was will denn werden?

seiner Mutter gedenkt und traumverloren ein Liedchen vor sich hinsummt, das ihm aus den Tagen der Kindheit noch im Herzen lebt, der wird in diesen Variationen über jenes Liedchen nicht nur rein musikalische Formen, sondern wohl auch Stimmungen und Beziehungen erkennen wollen, wie sie in mehrfacher Hinsicht durch obige Verse angedeutet sind.

Thema:

con moto



I ————— a V—I GV—I II VI II VI V I

Heinrich Kaspar Schmid

SONATE FÜR KLAVIER UND VIOLINE

von Theo Kreiten

Von einer wortschönen Analyse meinte ich absehen zu müssen. Zur Orientierung diene:

I. Satz (Poco agitato)

1. Thema

2. Thema

II. Satz: Scherzo (Schnell und leicht)

1. Thema

2. Thema

III. Satz: Intermezzo (Langsam)

IV. Satz: Finale (Nicht schnell, phantastisch)

Einleitungsmotiv, später in der Durchführung verwendet:



Hauptthema:



2. Thema:



Das übrige ist Sache der Sonate und des Zuhörers.

Theo Kreiten

DEHMEL-ZYKLUS FÜR SOPRAN UND TENOR

von Hermann Zilcher

Die vierzehn (dreizehn) Gedichte Dehmels sind so zusammengestellt, daß sie einzelne Momente eines Liebesschicksals beleuchten, ohne indes streng novellistisch sein zu wollen.

Über die Komposition kann ich nur wenig sagen: Wenngleich an ähnlichen Stellen der Dichtungen ähnliche musikalische Wendungen vorkommen, so ist die Musik meines Wissens doch frei von jedem äußerlichen Leitmotiv-Mechanismus und lebt, sich eng den Poesieen Dehmels anschmiegend, ihr eigenes Leben.

Hermann Zilcher

KLAVIER-QUINTETT A-MOLL OP. 7

von Manfred Gurlitt

Im ersten Satz (Allegro con fuoco) stehen sich drei Themen gegenüber. Das erste wild, trotzig:

I. *unisono*

das heitere Seitenthema:

II Klavier



und das zweite Hauptthema:

III Cello



Auch ein Nebengedanke (IA) ist von Wichtigkeit:

IA



Im zweiten Satz (Adagio) bringen die Streicher

IV. Das Hauptthema:

VI. Str.



V. Das Seitenthema:

V. a) Str. drängend



sehr zart



leitet zum zweiten Thema über:

VI. Viol. I.



Von Va kurz unterbrochen, spinnt sich der Gesang weiter bis zur völligen Ruhe (gehaltener H-dur-Akkord).

Ein Nebengedanke

VII. (verträumt)



leitet zur Durchführung des Hauptthemas (IV) (in Cis-dur) über. Nach einer gewaltigen Steigerung bringen überleitende Takte Vb (hohe gedämpfte Streicher). Noch ein leidenschaftliches Aufwallen und völliges Versinken (VI, Vb, schließlich der erste Takt von IV).

Auch der dritte Satz (Presto) beginnt mit dem Hauptthema:

VIII a) Kl.



b) Kl.

und:



unterbrochen von dem im Laufe des Satzes verschiedenerlei Form annehmenden

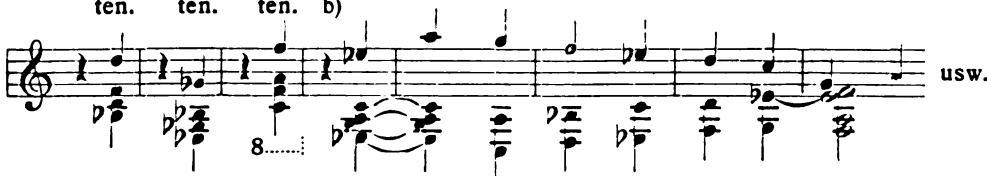


Unruhig hastet es weiter bis zum zweiten Thema:

X a) Str.



ten. ten. ten. b)



Immer wieder unterbrochen von IX, führt es zum erweiterten

VIII a) Kl.



Nach knapper Durchführung erscheint IX (Des-dur, sehr leidenschaftlich) auf dem Klavier. Das überleitende IXb (gedämpfte Streicher) bringt den einzigen Ruhepunkt des Satzes (VIIIa und b). Erneutes immer stärkeres Drängen, bei dem zwei Nebengedanken Bedeutung gewinnen,



bringt rasch den jubelnden Schluß.

Manfred Gurlitt

CHACONNE, FUGENTRILOGIE UND CHORAL FÜR ORGEL, OP. 72

von Sigfrid Karg-Elert

Das umfangreiche Werk stammt aus dem Jahre 1909 und ist bei Novello and Co. in London erschienen. Es sucht als „Huldigung den Manen Bachs“ — im starken Gegensatz zu Karg-Elerts anderen, insbesondere neuere, ausgesprochen impressionistischen Werken — der traditionell-klassischen Diktion bewußt nahe zu kommen.



Chaconne (b-moll $\frac{6}{8}$)

Ein paar lapidare Kadenzfolgen (Grave maestoso) leiten kurz die Chaconne ein. Sie kehren am Schluß derselben und (ein wenig abgeändert) zwischen der 2. und 3. Fuge und am Ende des Chorals wieder. Die Chaconne baut 35 viertaktige Variationssätzchen auf ein biegsames, obstinates Baßmotiv auf. Es beginnt in den allertiefsten Lagen (16' + 32') im Pedal lugubre e misterioso:

1. *lugubre e misterioso*



10 Variationen schließen sich — ruhig steigend und ruhig fallend — zum 1. Bogen zusammen. Es folgt sodann ein kleines, krauses Ornament: ein quasi Recit. alla Capriccio, das den 1. vom 2. Bogen trennt. Die nächste Gruppe umfaßt 15 Variationen; sie sind rhythmisch schärfer profiliert, harmonisch reicher und koloristisch notwendigerweise intensiver gestaltet. Dieser 2. Bogen hat die Senkung in der Mitte (Pedal überläßt das tema ostinato hier Ober- und Mittelstimmen) und die Höhepunkte

außen. Die 3. Gruppe (10 Variationen) ist in den ersten 7 Variationen von virtuoser Haltung, sie bilden eine Art *Stretta perpetua*. Die letzten Variationen ebbens figurativ rasch ab, die ruhigeren  gewinnen die Prädominanz; der klassische Ciaconenrhythmus  tritt immer schärfer hervor, bis das 35. Sätzchen die veritable Chaconne bringt (= Variationen mit Thema am Schluß). Die Orgel wird zur Riesengeige:

Thema

2. 

fffz

B — As — Ges — F — E — Es — D — Des


Ein kurzer Epilog [diluendo — misterioso (*ppp*) — pomposo (*fff*)] rundet die Chaconne ab.

Fugentrilogie und Choral

I. Fuge (B-dur) Larghetto

Die Themen sind von denkbar einfachster Struktur:

Larghetto

3. 

pp

4. 

deciso

Schema: 1. Exposition — Zwischensatz — 2. Exposition — Engführung des umgekehrten Themas (as- und es-moll) Coda mit Orgelpunkt.

II. Fuge (es-moll) Allegro ma non troppo

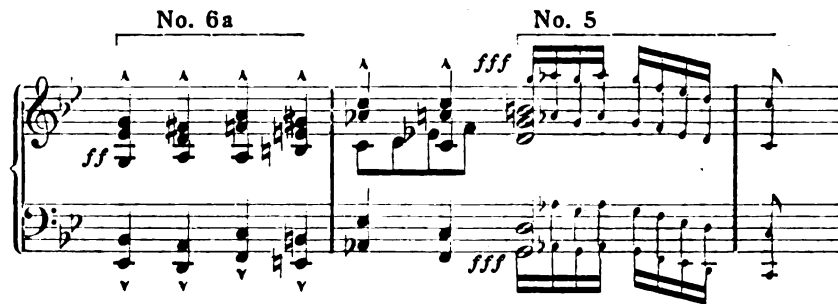
Thematische Gegensätzlichkeit zur 1. Fuge. Schattenhaft und mysteriös huscht das 1. Thema dahin

5. *misterioso*



pp





In mächtiger Steigerung (più mosso [Tuben!] — grandioso — pomposo [D, Es, A, G, | Des, C, Ges F-dur]) geht es ohne Umschweife auf das Ende zu, das dreimal uavermittelt Ces-dur neben B-dur stellt und herb ineinander hineinführt.

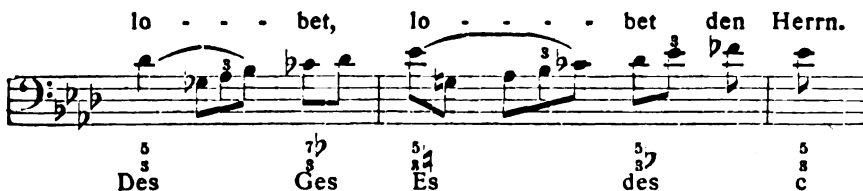
SIEGESLIED

FÜR DOPPELCHOR, TENORSOLO, ORCHESTER UND ORGEL

von Kurt von Wolfurt

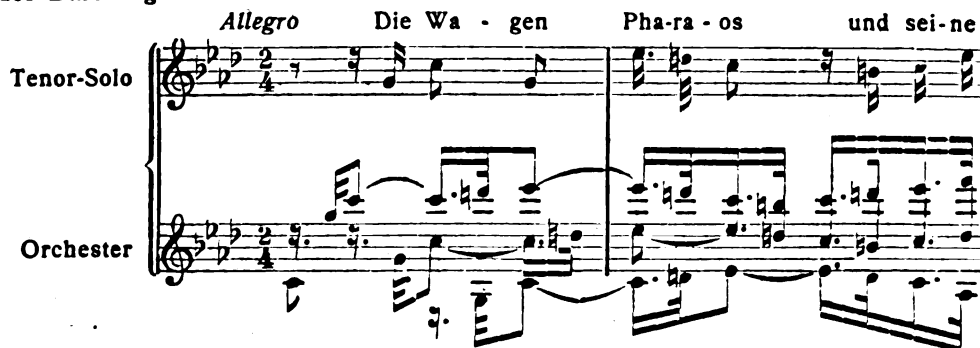
Das Volk Israel ist durchs Rote Meer gezogen und stimmt den Lobgesang an:

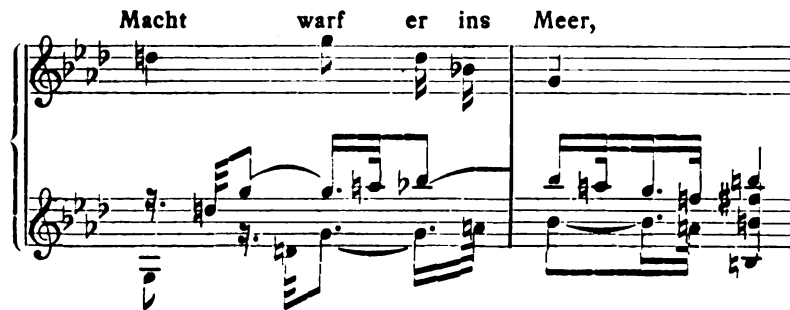
Bässe: Lo-bet den Herrn mit Po-sau - nen, sin - - get, rüh-met und



Das Thema wird nacheinander von den einzelnen Stimmen aufgenommen, der II. Chor tritt hinzu, und nach einigen Durchführungen wird der Höhepunkt erreicht, wenn das Volk in den Jubelruf ausbricht: „Der Herr hat eine herrliche Tat getan.“

Einer aus dem Volk (Tenorsolo) berichtet über den genauen Hergang während des Durchzuges:





„seine auserwählten Hauptleute versanken im Schilfmeer“ usw.; doch das Volk unterbricht ihn mit dem begeisterten Jubelruf:

I. Chor: Herr, dei - ne rech - te Hand tut gro - ße



Wun - der



II. Chor: Herr dei - ne rech - te Hand tut gro - ße Wun - der

Und weiter berichtet der Augenzeuge von dem Wunder, und wieder bricht das Volk in Jubelrufe aus: „Herr, wer ist dir gleich, der so mächtig, heilig, schrecklich, löblich und wundertätig sei?“

Nachdem dieser Vorgang sich zum drittenmal wiederholt hat, wendet sich der Sprecher im Gebet zum Herrn und fleht „Erschrecken und Furcht“ auf die Feinde herab,

bis dein Volk, Herr, hin - durch-kom-me, bis das Volk, Herr, hin-



durch-kom - me, das du er - wor - ben hast



Es beginnt wieder das erste Thema, und nach einer Reihe von Durchführungen strebt das Werk dem Schluß zu, womit der Höhepunkt des Ganzen erreicht ist.

Kurt von Wolfurt

DER 137. PSALM: „AN DEN WASSERN ZU BABYLON“

FÜR EINE SINGSTIMME MIT FRAUENCHOR, MIT BEGLEITUNG DER VIOLINE,
DER HARFE, DES PIANOFORTE UND DER ORGEL

von Franz Liszt

„Den 137. Psalm ‚An den Ufern von Babylon‘ hörte ich in Leipzig von Hiller komponiert. Er gefiel mir gar nicht, und ich sagte zu Fräulein Genast: ‚den werde ich für Sie komponieren‘. Zwei Bilder: ‚Jeremias‘ und ‚Die trauernden Juden‘, die mir die Frau Fürstin schenkte — sie sind von einem Düsseldorfer Maler Bendemann, der in Dresden als Direktor der Akademie gestorben ist — regten mich dazu an. Den schauerlichen Schluß des Textes voll Hasses und voll Rache, wollte ich nicht komponieren, sondern nur der Sehnsucht nach Hause Ausdruck geben.“ So äußerte sich der Meister zu August Göllerich. Skizziert wurde der Psalm 1857, ausgearbeitet 1859, in welches Jahr auch die Uraufführung (am 30. Oktober in Weimar) fiel; die endgültige Fassung erfolgte 1862.

Das Hauptthema, die Klageweise, verwendet die Töne der ungarischen Skala (c d es fis g as h c):

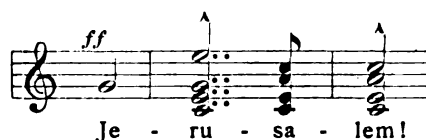
Langsam, trauernd



Das Gegenbild bringt der sehnsuchtsvolle, hoffende Ruf:



Im Fortissimo übernimmt ihn der Chor:



Im Instrumentalbaß tritt das Hauptmotiv in der drängenden, fordernden Gestalt hinzu:

un poco accel.

Noch einmal meldet sich die Wehmut ähnlich wie am Anfang der Komposition, doch bald weicht sie ruhigerem, sanfterm Erharren:

Solo: Je-ru-sa-lem!



Chor: Je-ru-sa-lem!

In gemilderter Umformung des Hauptmotives (dort: es fis g, hier: b cis d) und im fernen Ausklingen des lichtvollen C-dur Dreiklanges endet der Psalm:



Franz Dubitzky

VIER CHORALVORSPIELE FÜR ORGEL AUS OP. 7

von Karl Hasse

1. „Ein feste Burg.“ Freies Fugato, dann als zweites Thema die erste Choralzeile, letzte Choralzeile als Schluß.

2. „Es ist genug.“ Choral in der Oberstimme, kurze freie Einleitung, kurze Zwischenspiele zwischen den Zeilen.

3. „Aus meines Herzens Grunde.“ Choral in der Mittelstimme.

4. „Wachet auf.“ Choral-Kanon zwischen Pedal und Oberstimme, später einige Zeilen nur in der Oberstimme, die letzten Zeilen wieder kanonisch.

Karl Hasse

DER 90. PSALM

FÜR GEMISCHTEN CHOR, BARITONSOLO UND ORCHESTER, OP. 46

von Julius Weismann

Ehe denn die Berge wurden, und die Erde und die Welt geschaffen wurden, bist du Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit. Denn der Herr ist groß und von großer Kraft und unbegreiflich ist's, wie er regiert.

Der du die Menschen lässest sterben und sprichst: Kommet wieder, Menschenkinder! Denn tausend Jahre sind vor dir wie der Tag, der gestern vergangen ist und wie eine Nachtwache. Du lässest sie dahinfahren wie einen Strom, und sind wie ein Schlaf; gleich wie ein Gras, das da früh blühet und bald welk wird, und des Abends abgehauen wird und verdorrt.

Das machet dein Zorn, daß wir so vergehn, und dein Grimm, daß wir so plötzlich dahin müssen. Denn unsere Missetaten stellst du vor dich, unsere Sünde ins Licht vor deinem Angesichte. Darum fahren all unsere Tage dahin durch deinen Zorn, wir bringen unsere Jahre zu wie ein Geschwätz.

Unser Leben währet siebenzig Jahre, und wenn's hoch kommt, so sind's achtzig Jahre, und wenn's köstlich gewesen ist, so ist's Mühe und Arbeit gewesen; denn es fährt schnell dahin, als flögen wir davon. Wer glaubt's aber, daß du so sehr zürnest? Und wer fürchtet sich vor solchem deinem Grimm? Lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir klug werden.

Herr, kehre dich doch wieder zu uns und sei deinen Knechten gnädig! Fülle uns frühe mit deiner Gnade, so wollen wir rühmen und fröhlich sein unser Leben lang. Erfreue uns nun wieder, nachdem du uns so lange plagest und nachdem wir so lange Unglück leiden. Fülle uns frühe mit deiner Gnade, so wollen wir rühmen und fröhlich sein unser Leben lang!

Maestoso E - he denn die Ber - ge wur - den

Orgelpunkt auf es usw.

Alt: E - he denn die Ber - ge wur - den usw.

Tenor: bist du Gott

Nach einem Abschluß in D-dur folgt eine kurze Orchesterüberleitung zu dem folgenden Baritonsolo, eingeleitet von ruhigen, feierlichen Akkorden der Blechbläser:

Langsam

Der du die Men - schen lä - sest ster - ben und

sprichst: Kom - met wie - der Men - schen - kin - der! usw.

Der Chor führt das weiter, dann wieder Solo:

Bewegter

Denn tau - send Jah - re sind vor dir wie der Tag, der ge - stern ver -
gan - gen ist, und wie ei - ne Nacht - wa - che usw.

Nachdem der Chor dieses Motiv aufgenommen hat, leitet ein kurzes Orchesterzweischenspiel zu dem ruhigen Anfangsthema dieses Teils zurück, diesmal in As-dur vom Chor gesungen.

Jäh auffahrend beginnt der nächste Teil:

Presto

usw.

Das ma - chet dein Zorn, daß wir so ver - gehn,

Ein kurzes Fugato folgt:



Ein stürmischer Orchestersatz führt zu dem zweiten Baritonsolo:

Grave

Trp.

Un - ser Le - ben wäh - ret sieb - zig Jah - re usw.

In düsterer Stimmung verklingt dieser Gesang. Gleich wie Trost suchend, hebt der Chor a cappella an:

Langsam

Tenor

pp



In freier Imitation folgen die übrigen Stimmen nach. Durch diesen Bittgesang ist die Stimmung wieder eine in sich gefestigtere geworden und über einem Basso ostinato hebt ein tröstlicher Gesang, erst des Fagotts, dann der Klarinette, schließlich der Violine und des ganzen Orchesters an:

Andante

Fag.

Bässe pizz.

usw.

Nach großer Steigerung setzt der Chor mit der Vorausnahme des Themas der Schlußfuge (in der Vergrößerung) ein:

I. Fugenthema

Allegro





II. Fugenthema



Nach verschiedenen Durchführungen, einem ruhigen Zwischenspiel und einer Engführung der beiden Themen gesellt sich noch das Anfangsthema (Ehe denn die Berge wurden) dazu. Aus dem ersten Fugenthema baut sich dann der letzte Schluß auf.

Julius Weismann

„TOTENFAHRT“

TONDICHTUNG FÜR ORCHESTER

von Bodo Wolf

Einleitung: „Der Totenfährmann Charon geleitet den Schatten eines Helden über den Styx“.

Cis-moll (langsam, düster. $\frac{4}{4}$).

F-moll (etwas bewegt $\frac{4}{4}$ — sehr feierlich).

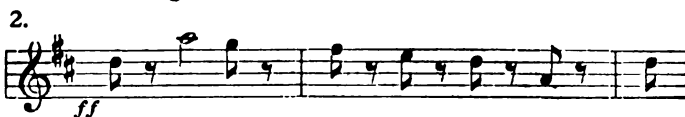
„Während das Ufer des Lebens mehr und mehr dem Auge entschwindet, erwacht bei dem Scheidenden in visionären Bildern die Erinnerung an sein Erden-dasein“.

Motiv des erwachenden Lebenstriebs



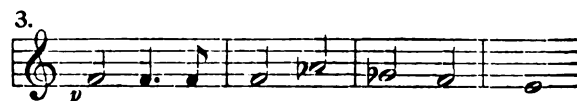
I. Hauptteil: „er träumt von des Lebens Sieg“,

Motiv des Siegers



II. Hauptteil: „von des Lebens Schmerz“

Trauermarsch



III. Hauptteil: „und von des Lebens Liebe“.

Liebesmotiv



„Das sehnsvolle Verlangen nach entchwundenem Glück steigert sich zur Ekstase (Sopransolo),¹⁾ bis auf ihrem Höhepunkt die eiserne Stimme des harten Schicksals erdröhnt und jeden Lebens- und Liebestaumel verstummen macht vor der gewaltigen Hohenheit des Todes“.

Motiv des Schicksals



Schluß: „In ernstem Dunkel grüßt den Nahenden das Ufer der Schatten“,
 Cis-moll (langsam, düster. $\frac{4}{4}$).
 F-moll (etwas bewegt $\frac{4}{4}$ — sehr felerlich).
 „die unter der Sonne aber singen von den lichten Taten ihres Führers“.
 D-dur (schnell $\frac{4}{4}$) ausklingend in das Motiv des Siegers (2).

Bodo Wolf

KLAVIERKONZERT No. 2, A-DUR, OP. 15

von Bernhard Stavenhagen

Das Konzert ist viersätzig; der erste und der zweite Satz schließen sich ohne Unterbrechung an einander an. Die Tempobezeichnungen sind: Moderato — Andante — Scherzo — Finale (Allegro comodo). Begonnen im Sommer 1911, beendet Februar 1912.

Bernhard Stavenhagen

„MUSIK FÜR ORCHESTER“ IN EINEM SATZE

von Rudi Stephan

Aufführungsdauer: 19 Minuten.

Orchesterbesetzung:

3 Flöten (inkl. 2 kleine Fl.), 2 Oboen, Engl. Horn, 2 Klar., Baßklarinette (auch 3 Klar.), 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Baßtuba, Pauken, Schlaginstrumente (2 Spieler), Harfe und Streichquintett.

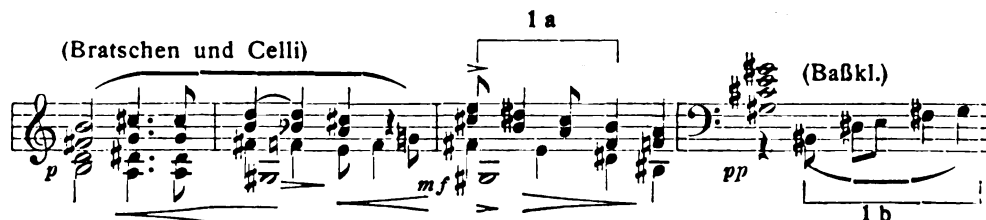
¹⁾ Sopransolo:

Sterne, Augen der Nacht,
 Sendet Liebenden Licht,
 Daß sie in ihren Augen
 Sterne der Liebe sehn.
 Sommernacht!
 Liebesnacht!

Themenangabe:

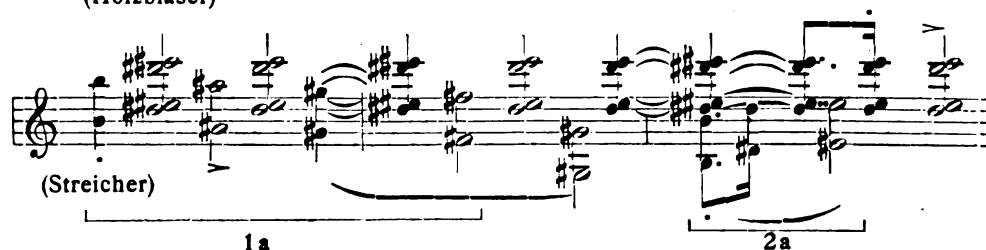
1. Hauptthema. Langsam und gedehnt
(Celli und Bässe)

(Bratschen und Celli)

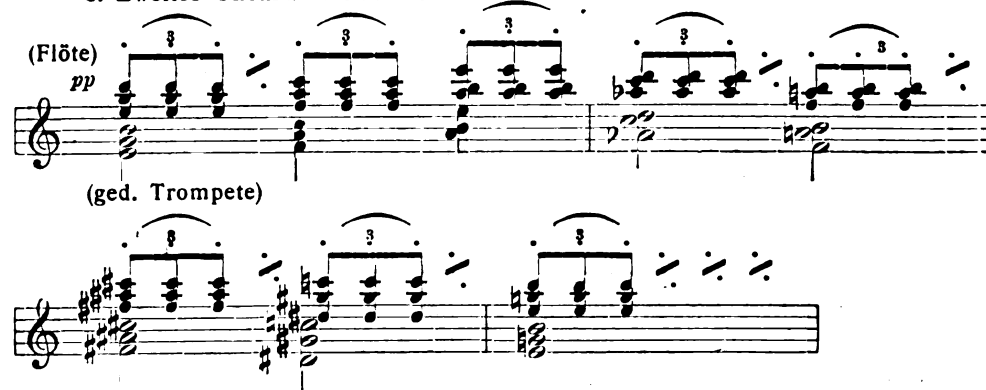


(Baßkl.)

1 b

2. Erstes Thema. Lebhaft
(Holzbläser)

3. Zweites Thema. Lebhaft



4. Nebenmotiv. Ruhig

(ged. Streicher)



5. Drittes Thema. Lebhaft (trat zuerst als Kontrapunkt zu 3 auf)
(Baßklar. und Fag.)



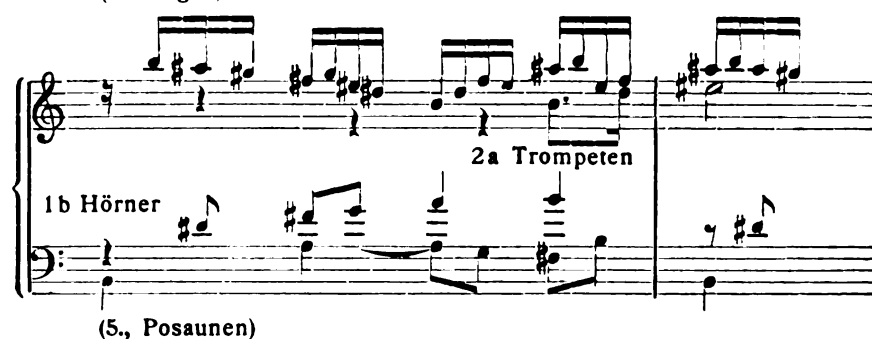
(Engl. Horn und Klar.)



6. Gegenbehauptung zum 3. Thema. Lebhaft (gebildet aus 2)
(Flöte)



7. Themenkombination kurz vor Schluß. Lebhaft
(6. Geigen)



8. Schlußgestalt des Hauptthemas. Lebhaft



Rudi Stephan

RÖMISCHER TRIUMPHGESANG FÜR MÄNNERCHOR UND ORCHESTER, OP. 126

von Max Reger

1. *tr*



2.



3.



4.



Max Reger¹⁾

„DES TEUFELS PERGAMENT“ KOMISCHE OPER IN ZWEI AUFZÜGEN

Dichtung von Arthur Ostermann

Musik von Alfred Schattmann

Orchesterbesetzung: 3 Flöten (2 kleine), 2 Oboen, 1 Engl. Horn, 2 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba, 2 Harfen, 1 Celesta, 4 Pauken, große und kleine Trommel, Becken, Triangel, Kastagnetten, Glockenspiel, Tambourin, Tamtam, ein zischendes Geräusch, eine schrille Pfeife, Streichquintett.

Die Oper²⁾ ist als „komische Oper“ durchgehends in Stimmung, Laune, Gefühl gesteigert, ja oft übertrieben gemeint; als ob irgend etwas besonders Erregendes in diese Leuten gefahren wäre, „ein Schuß Champagner“ ihr Blut heißer pulsieren, teilweise etwas Don Quixote-Artiges in ihnen sie das sie Bewegende nervöser anfassen ließe, als der gewöhnliche Mensch tun würde. Dazu spielt die Handlung in einer imaginären, sozusagen „mittelalterlichen“ Stadt, unserer Wirklichkeit entrückt.

So kommt es, daß diese Leute singen, statt zu sprechen.

Und so ist auch die an sich aus real menschlichem Empfinden herausgewachsene Handlung stilisiert: Prinzip gegen Prinzip, Mann gegen Weib, wobei aus dem in sich bestehenden Urproblem „Vernunft — Schönheit — Mode“, das, gefühlt, gar keines speziellen Beweises bedarf, eine lustige, kecke Narrenstreich-Komödie zu

¹⁾ Max Reger besitzt bekanntlich Humor. Er wird sich deshalb nicht darüber wundern, daß wir im Bilderteil dieses Heftes an Stelle eines „richtig gehenden“ Porträts ein paar Karikaturen von ihm veröffentlichen. Das ist unsere Revanche für seine jaunige „Analyse“!

Red.

²⁾ „Jungdeutscher Verlag Kurt Fliegel & Co., Berlin“.

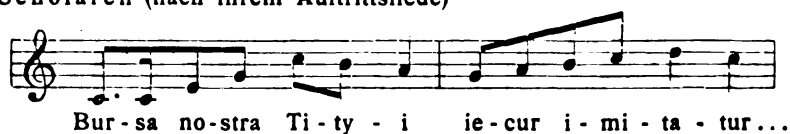
machen versucht wurde, die, ruht schon in ihr eine menschliche Urtenndenz, doch hauptsächlich als Spiel der Laune, des Gemütes und Gefühles wirken möchte.

Die Hauptthemen sind folgende:

1. Wolfrat



2. Scholaren (nach ihrem Auftrittsliede)



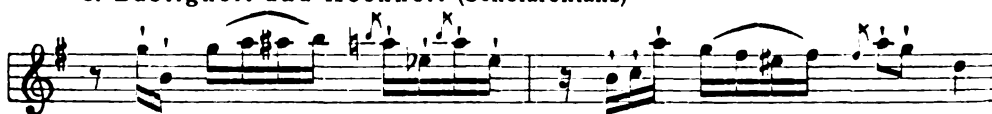
3. Buz (Satan)



4. Frühlingsthema



5. Lustigkeit und Keckheit (Scholarentanz)

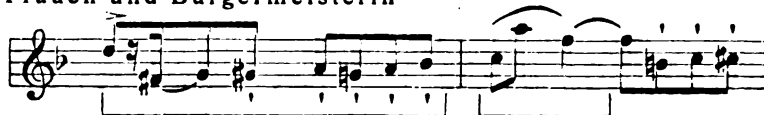


6. Männer-Motiv

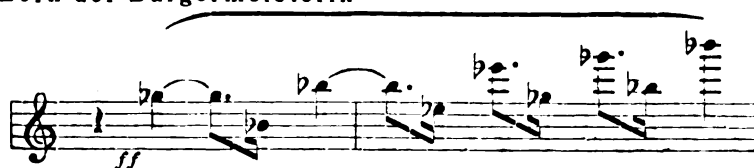


7. „Gaudeamus igitur...“

8. Frauen und Bürgermeisterin



9. Zorn der Bürgermeisterin



10. Hahnenschrei



11. Zorn der Frauen



12. Bürgermeister



13. Liebesmotiv



14. Bärbel



15. bei: „O Gottes Zorn“



16. Bärbels Leid



Es woh - net Lieb bei Lie - be, dar - zu

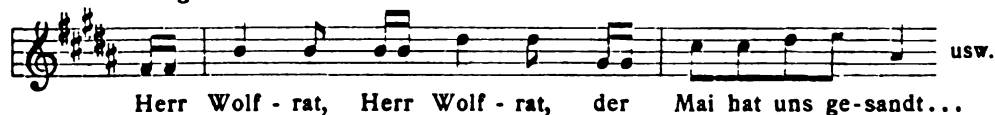
17. Frauenmotiv



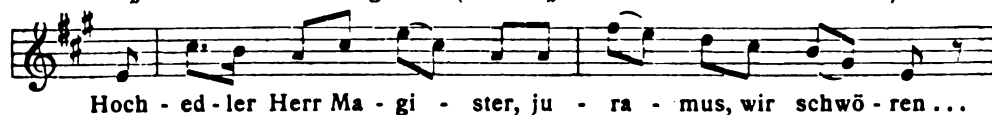
18. bei: „Sei nur getrost“



19. Maigravenlied



20. „Hochedler Herr Magister“ (sowie: „Mit Zinken und mit Pfeifen“)



21. Trunkenheits-Lied



22. Zorn der Frauen



23. „April, April...“



24. „Hier riechts nach Mensch und Speis und Trank“ (Buz-Händler)



25. Quinquilieren



Alfred Schattmann

ZUR REFORM UNSERES KONZERTWESENS

VON DR. ARMIN OSTERRIETH IN BERLIN

Wir besitzen in Deutschland seit dem 1. Oktober 1910 ein Gesetz, das die Stellenvermittlung im allgemeinen regelt. Ob dieses Gesetz auch auf das Konzertwesen Anwendung zu finden habe, war in Anbetracht der Ausnahmestellung, welche die freie Kunst in unserer gewerblichen Gesetzgebung einnimmt, an sich zweifelhaft. Das Stellenvermittlergesetz gehört nämlich zum System der Gewerbeordnung. Diese hat sich aber — von Ausnahmen abgesehen — im allgemeinen des Eingriffs in das höhere Kunstwesen enthalten. Die zum Stellenvermittlergesetz von der preußischen sowohl wie von der bayrischen Regierung erlassenen Vollzugsvorschriften lassen jedoch keinen Zweifel darüber, daß auch die gewerbsmäßige Vermittlung von Vertragsabschlüssen für künstlerische Konzertunternehmungen als „Stellenvermittlung“ im Sinne des Gesetzes betrachtet werden soll. Zum Überfluß existiert außerdem ein Urteil des Bayrischen Obersten Landesgerichtes, das diese Auffassung als richtig bestätigt. Auch blieb ein Artikel des Verfassers, der in der „Täglichen Rundschau“ erschienen ist und sich auf den Boden des Bayrischen Obersten Landesgerichtes stellte, von seiten der preußischen Regierung unbeanstandet. Wenn trotzdem die preußische Regierung bisher gezögert hat, das Gesetz gegen die Konzertagenten zur Anwendung zu bringen, so hat dies offenbar seinen Grund darin, daß unser gesamter moderner Konzertbetrieb auf dem Agententum beruht, und die Regierung befürchten mußte, wenn sie das gegen die Stellenvermittler mit größter Strenge vorgehende Gesetz gegenüber den Konzertagenten strikte zur Durchführung brachte, in unserem Konzertwesen ernstliche Störungen hervorzurufen. Die Verhältnisse liegen eben in der Stellenvermittlung für das Konzertwesen insofern wesentlich anders, wie in der sonstigen Stellenvermittlung, als in dieser überall der gemeinnützige Stellennachweis emporgeblüht ist, der für das Konzertwesen bislang völlig fehlt. Konnte der Gesetzgeber daher im allgemeinen die gewerbsmäßigen Stellenvermittler hart anfassen mit dem Nebengedanken, damit dem gemeinnützigen Stellennachweis auf dem betreffenden Arbeitsgebiet indirekt zu nützen, so mußte bei einem rigorosen Vorgehen gegen die Konzertagenten besorgt werden, den Konzertarbeitsmarkt überhaupt und damit das Konzertwesen selbst zu schädigen.

Dies legt die Frage nahe, ob nicht auch für das Konzertwesen die Einführung einer gemeinnützigen Engagementsvermittlung angebracht wäre. Diese Frage ist, ohne daß hier auf die im Konzertagentenwesen fraglos bestehenden Mißstände eingegangen werden soll, unbedingt zu bejahen. Eine solche Einrichtung würde es erst der Regierung ermöglichen, den Zügel des Stellenvermittlergesetzes den Konzertagenten gegen-

über ohne Gefahr für den ruhigen Weiterbestand unseres Konzertwesens straffer und straffer anzuziehen. Je mehr der gemeinnützige Engagementsnachweis an Boden gewinnen würde, um so sparsamer würde die Regierung mit der Verleihung neuer Konzessionen an Konzertagenten umgehen können. Denn § 2, Abs. II, Ziffer 2 des St. V. G. bestimmt, daß die Konzession nicht erteilt werden soll, wenn und wo ein Bedürfnis nach Stellenvermittlern nicht vorliegt, daß ein Bedürfnis aber überall da zu verneinen ist, wo ein gemeinnütziger Arbeitsnachweis besteht. Der gemeinnützige Engagementsnachweis würde aber nicht allein denjenigen Künstlern, die ihn zu benutzen wünschen, sondern auch denjenigen zustatten kommen, die ihn nicht benutzen, sondern es vorziehen würden, weiter mit den Agenten zu arbeiten. Denn auch diese Künstler würden in ihren geschäftlichen Beziehungen mit den Agenten gar bald die wohltätigen Wirkungen der bloßen Existenz eines solchen Instituts verspüren. Die Befürchtung, ihre Klienten durch Übergang zur gemeinnützigen Vermittlung zu verlieren, würde an sich schon bewirken, daß die Agenten, die sich heute noch als die Herren der Situation fühlen, den Künstlern gegenüber sich bei weitem gefügiger und entgegenkommender zeigten. Wenn aber das Stellenvermittlergesetz infolge der Schaffung gemeinnütziger Einrichtungen aufhören wird, bloß auf dem Papier zu stehen, so werden auch die Bestimmungen, die das Rechtsverhältnis zwischen dem Agenten und seinem Auftraggeber regeln, erst zu fruchtbarem Leben erwachen. Die Behörden werden alsdann erst in den Stand gesetzt sein, darauf zu dringen, daß die für die Konzertagenten bestehenden amtlich festgesetzten Provisionstaxen von diesen auch beachtet werden. Künstler, die von dem Drucke eines lästigen, langjährigen Vertrages mit einem Agenten sich zu befreien wünschen, werden sich diesem gegenüber nur auf § 4 des St. V. G. zu berufen brauchen, der alle derartigen Dauerverträge, sogar die vor dem 1. X. 1910 abgeschlossenen, für nichtig erklärt. Der Agent hat nach § 5, Abs. II nur dann einen Anspruch auf eine Gebühr, wenn das Engagement infolge seiner Tätigkeit zustande gekommen ist. Bei diesem Zusammenhang zwischen der Schaffung einer gemeinnützigen Engagementsvermittlung und der ganzen rechtlichen und wirtschaftlichen Position des Konzertkünstlers gegenüber dem Konzertagenten haben also alle Konzertsolisten ohne Ausnahme, hat also der gesamte Stand als solcher ein dringendes Interesse an deren Gründung und sollte daher dazu mitwirken, selbst solche, die bei dem alten Modus der Engagementsvermittlung zu verbleiben wünschen.

Als „gemeinnützig“ könnte aber nur eine solche Engagementsvermittlung bezeichnet werden, die von beiden in Betracht kommenden Faktoren, also sowohl den Konzertsolisten wie den Konzertvereinen ins Leben ge-

rufen und gemeinsam verwaltet würde. Die Einrichtung einer gemeinnützigen Engagementsvermittlungsstelle für das Konzertwesen setzt also zweierlei voraus: einmal eine Organisation der Konzertsolisten, zum anderen eine Organisation der Konzerte veranstaltenden Vereine. Beide Interessentengruppen müßten bei der Verwaltung der Engagementsvermittlungsanstalt zu gleichen Teilen, „paritätisch“, vertreten sein.

Eine Organisation der Konzertsolisten würde dem Gebäude unserer wirtschaftlichen Künstlervereinigungen nur die letzte Krone aufsetzen. Denn die konzertierenden Künstler sind der einzige Stand, der bis jetzt von der allgemeinen Bewegung, die nach genossenschaftlichem Zusammenschluß auch der Künstler hindrängt, noch nicht erfaßt worden ist. Wenigstens nicht in seinen oberen Regionen. Von Düsseldorf ist zwar eine Bewegung ausgegangen, die sich die Organisation der konzertierenden Künstler zum Ziele gesetzt hat. Es war aber von vornherein verhängnisvoll, daß an der Spitze dieser Bewegung nicht Konzertsolisten von Namen gestanden haben. Dadurch wurde von Anfang an der große Fehler begangen, es mehr auf einen Massenzuzug zu dem Verbands, als auf die Werbung von Künstlern von Qualität abzusehen. Das ursprüngliche Statut enthielt überhaupt keine künstlerischen Bedingungen für die Aufnahme in den Verband, so daß auch Orchestermusiker ihm als „konzertierende Künstler“ beigetreten sind. Die Tendenz, mehr die breite Unterschicht der Konzertkünstler als deren Oberschicht heranzuziehen, kommt besonders auch darin zum Ausdruck, daß im Vordergrund des Programms die Veranstaltung sog. „Einführungskonzerte“ steht, durch die nach § 2 b des Statuts jungen, in die Praxis eintretenden oder noch unbekannten Künstlern der Weg in den Konzertsaal geebnet werden soll. Für fertige Künstler dagegen Konzerte zu arrangieren, ist der Düsseldorfer Verband gar nicht in der Lage, da solche Konzerte einen Gewinn abzuwerfen pflegen, der Verband aber als „eingetragener Verein“ wirtschaftliche Ziele für seine Mitglieder gar nicht verfolgen darf. Künstler von Namen finden sich daher — von Ausnahmen abgesehen — auch nur im Ehrenausschuß des Verbandes. An diesem muß es aber wieder befremden, daß ihm ca. 70 Personen aus allen Berufsständen angehören — auch Gymnasialdirektoren, Schriftstellerinnen usw. — sowie daß seine Mitglieder, die doch ungefragt vom Vorstand in ihre Stellung befördert werden, der Öffentlichkeit als „dem Verbands beigetreten“ gemeldet werden. — Ein weiteres Verhängnis für den Düsseldorfer Verband besteht darin, daß seine Gründung auf die Initiative einer einzigen Persönlichkeit zurückzuführen ist, die ein beträchtliches Kapital darin anlegte. Diese Persönlichkeit verlangte naturgemäß als Gegenleistung eine Gewinnbeteiligung. Der Verband ist ihr auf Jahre hinaus verschuldet und befindet sich daher zu ihr im Verhältnis völliger Abhängigkeit. Dadurch

sind aber die tatsächlichen Rechte der Mitglieder auf ein Maß reduziert, daß der Verband als ein rein gemeinnütziges Unternehmen nicht mehr bezeichnet werden kann. Mit dieser Präponderanz einer einzelnen Persönlichkeit, des Verbandsdirektors, hängt es auch zusammen, daß der Verband für alle Zeiten an Düsseldorf, den Wohnsitz dieses Herrn, gefesselt bleiben wird, ein Umstand, der auch wieder viel zu denken gibt in Anbetracht der Stellung, die Berlin nun einmal in unserem Konzertleben einnimmt. Aus allen diesen Gründen scheint der Düsseldorfer Verband nicht die Bedingungen zu erfüllen, die für die Verfassung und die Grundlagen eines gemeinnützigen Verbandes konzertierender Solisten als unumgänglich aufgestellt werden müssen.

Daß der Gedanke eines wirtschaftlichen Zusammenschlusses in den Kreisen unserer ersten Konzertsolisten bisher noch nicht Wurzel gefaßt hat, erklärt sich wohl einmal aus dem Einzeldasein, das der konzertierende Künstler führt, während Schauspieler, Opernsänger, Orchestermusiker usw. schon durch ihren Beruf genötigt sind, gruppenweise zusammenzuwirken. Dazu kommt die scharfe Konkurrenz, in der die Konzertsolisten zueinander stehen. Nachdem aber nunmehr seit einigen Jahren sogar die Komponisten sich in der mächtigen „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer“ wirtschaftlich zusammengefunden haben und die Bühnenschriftsteller in der „Vertriebsstelle des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller“ sich ein achtungsgebietendes Organ geschaffen haben, das ihre wirtschaftlichen Interessen auf genossenschaftlicher Basis wahrnimmt, dürften auch die Konzertsolisten dem Gebote der Zeit ihr Ohr nicht länger verschließen können.

Was auf der anderen Seite eine Organisation der Konzertvereine anbetrifft, so stände eine solche nicht ohne Vorbild da. Bereits seit dem Jahre 1876 besteht in Deutschland der sogenannte „Deutsche Vortragsverband“, der den Zweck hat, seinen Mitgliedern die Gewinnung guter Vortragskräfte zu erleichtern. Dem Verband sind 221 Vortragsvereine angeschlossen. Er führt eine Rednerliste, die von der alljährlichen Generalversammlung festgestellt wird. Die Verbandsredner wurden im letzten Jahre in 685 Fällen von den Verbandsvereinen in Anspruch genommen. Auch wurden vom Verbande aus Tourneen zusammengestellt. Den Verbandsvereinen wurde bei der Zusammenstellung ihrer Programme Hilfe gewährt. Unterverbände haben sich in vielen Fällen über gemeinsame Einladungen von Verbandsrednern verständigt und dadurch erhebliche Kosten erspart. Jeder Verein hat an die Zentrale einen Beitrag zu entrichten, der nach der Zahl der Mitglieder abgestuft ist. In ähnlicher Weise könnten auch die Konzertvereine zusammenwirken, nur daß sie nicht mit den einzelnen Künstlern in Verbindung zu treten hätten, sondern mit deren Organisation sich in der gemeinnützigen Vermittlungsanstalt zusammenfinden würden. Die Beiträge der einzelnen Vereine würden vielleicht besser nicht

nach der Zahl der Mitglieder, sondern nach der Höhe des Jahresetats abgestuft werden.

Ein besonderer Anlaß, sich gemeinsam mit den Konzert-Solisten zu organisieren, ist für die Konzertvereine jetzt dadurch gegeben, daß sie nach dem Stellenvermittlergesetz von nun an die Hälfte der Agentenprovision — also volle 5% des Honorars zu tragen haben —, womit eine schwere Belastung der ohnehin schon häufig um ihr Dasein hart ringenden Konzertvereine verbunden ist.

Eine gemeinnützige, von einer Organisation der Konzert-Solisten und einer Vereinigung der Konzert-Vereine gemeinsam unterhaltene Konzert-Zentrale böte folgende Vorteile:

Die Kosten der Engagementsvermittlung werden für beide Teile im Vergleich zu den hohen Provisionen, die heute an die Agenten zu entrichten sind, verbilligt.

Die Beteiligten bringen die ganze Geschäftsführung bei der Engagementsvermittlung unter ihre Kontrolle und Aufsicht, während sie sich heute blindlings den Geschäftsgebarungen der Agenten fügen müssen. Gemeinnützige Selbstverwaltung tritt an die Stelle eigennützigen Unternehmertums.

Es wird die Garantie einer unparteiischen Engagementsvermittlung nach rein künstlerischen Gesichtspunkten im Gegensatz zur heutigen partiischen und durch Geldspenden beeinflussbaren Engagementsvermittlung geschaffen. Damit wird auch für unvermögende Künstler die Aussicht eröffnet, den künstlerischen Rang zu erlangen, der ihren Fähigkeiten entspricht.

Eine solche Zentrale würde auch einem Übelstande steuern können, der sich heute bei den Konzertvereinen unliebsam bemerkbar macht und auch die Künstler schädigt. Es ist die Unmöglichkeit, aus der Flut von Kritikenheften und sonstiger Reklame den geeigneten Künstler herauszuerkennen, wenn ein Verein sich einmal dazu entschließt, einen Versuch mit einem noch nicht berühmten Namen zu machen. Die Zahl der Künstler, die sich den Vereinen teils selbst, teils durch ihre Agenten oft unter Zuhilfenahme einer marktschreierischen Reklame und unverbürgter günstiger Zeitungskritiken anbieten, wird mit jedem Jahre größer. Läßt sich ein Verein nun aber — vielleicht durch eine besonders geringe Honorarforderung — verleiten, einen derartigen noch unbekannten Künstler zu engagieren, so macht er nur zu häufig die Erfahrung, daß die Leistungen den gehegten Erwartungen in keiner Weise entsprechen. Eine Konzertzentrale wäre in der Lage, hier Abhilfe zu schaffen. Sie könnte als neues Element der künstlerischen Beurteilung die Berichte einführen, die von den angeschlossenen Vereinen selbst über den Eindruck zu erstatten wären, den ein Künstler bei seinem Konzert hinterlassen

hat. Diese Berichte, die vom Vorstande des betreffenden Konzertvereins der Zentrale zu übersenden und von dieser zu sammeln wären, würden voraussichtlich den Konzertvereinen wertvollere Fingerzeige geben können, als dies die heute übliche Konzertreklame vermag.

Eine weitere Gelegenheit, aus der Schar der unbekannten Künstler die Berufenen auszuwählen, würde sich bei den alljährlich stattfindenden Zusammenkünften der Vertreter der Konzertvereine ergeben. Im Anschluß an die Tagung des Verbandes der Konzertvereine könnten künstlerische Vorführungen von solchen Mitgliedern des Verbandes der Konzertsolisten dargeboten werden, die sich in den Konzertvereinen bekannt zu machen wünschen. Der Verband der Konzertsolisten müßte allerdings von vornherein durch strenge Aufnahmebedingungen dafür Sorge tragen, daß seine Mitglieder hohen künstlerischen Anforderungen genügen und die Konzertvereine demnach keinen Enttäuschungen ausgesetzt sind.

Die Schaffung einer solchen gemeinnützigen Konzertzentrale würde auch die Möglichkeit eröffnen zur Verwirklichung folgenden Gedankens. Es fehlt bis jetzt eine Konzert-Chronik, die die Konzert-Interessenten über die Geschehnisse auf dem Konzertmarkt während der Saison in authentischer Weise auf dem Laufenden hält. Ich denke an eine periodisch erscheinende Tabelle, die die Programme aller beachtenswerten Konzerte registriert, so daß man daraus jederzeit ansehen kann, welche Konzerte in der Saison bereits stattgefunden haben und noch stattfinden werden und in welcher Besetzung. Die bisherigen Unternehmungen in dieser Richtung dienen alle bloß Reklamezwecken.¹⁾ Sie können auf Vollständigkeit des Materials keinen Anspruch machen, erheben diesen Anspruch auch gar nicht, sondern wollen lediglich für einzelne Konzerte, und bei diesen oft wieder nur für einzelne Personen Reklame machen. Die Garantie einer vollständigen und historisch zuverlässigen Konzertchronik ist erst dann gegeben, wenn ein gemeinnütziges Institut besteht, das gleichmäßig von den Konzertveranstaltern und Konzertmitwirkenden unterhalten wird und bei dem infolgedessen die meiste Aussicht besteht, daß es exakt und lückenlos bedient wird. Das eigene Interesse der Beteiligten wird schon dafür sorgen, daß kaum eine Meldung unterbleibt. Die Konzertchronik einer Saison würde in der Gestalt, die sie am Schlusse der Saison hat, sicherlich von dauerndem historischen Wert sein und als Nachschlagebuch den Konzertinteressenten wertvolle Dienste leisten können. Man könnte sich daraus jederzeit über die Entwicklung und die Leistungen sowohl der Künstler wie der Konzertvereine orientieren.

Die Verbindung der Konzertvereine untereinander würde diese auch

¹⁾ Auf die von Hugo Schlemüller seit einigen Jahren herausgegebenen „Konzertprogramme der Gegenwart“ (jährlich mindestens 25 Hefte) läßt sich dieser Vorwurf unseres Erachtens nicht anwenden.

Red.

erst in den Stand setzen, ihre gemeinsamen besonderen Interessen, die außerhalb der Engagementsvermittlung liegen, zu pflegen. In dieser Hinsicht käme z. B. die Gründung einer Zentrale zur gemeinsamen Beschaffung und Verleihung von Noten in Betracht.

Die Kosten des gemeinsamen Bureau würden natürlich gemeinschaftlich getragen werden müssen. Dieses Bureau würde die Zentrale bilden, die über die jeweiligen Adressen der Konzertsolisten und der Vereine stets auf dem Laufenden gehalten, die über die sämtlichen Engagements der angeschlossenen Künstler jederzeit unterrichtet wird, von den Konzertprogrammen, sobald sie feststehen, Kenntnis erhält, die Kritiken der Tages- und Musikzeitungen über die Verbandskünstler sammelt und dadurch in die Lage versetzt wird, auf der anderen Seite den Verbandsinteressenten jede gewünschte Auskunft über die Besetzung der Künstler mit Engagements, die Konzertprogramme, die künstlerischen Leistungen zu geben. Von den Engagementsuchenden dürfte keiner vor dem andern bevorzugt werden. Werden Vorschläge für ein Engagement verlangt, so sind die Auskünfte über den Vorgeschlagenen rein objektiv zu erstatten. Kommen mehrere für dasselbe Engagement in Frage, so müssen sie in alphabetischer Reihenfolge benannt werden unter Beifügung authentischen Materials über die bisherigen Leistungen und unter Angabe der Honoraransprüche sowie sonstiger interessierenden Details.

Die gleichzeitige Ausübung von Stellenvermittlung und Unternehmertum auf demselben Wirtschaftsgebiet ist in den letzten Jahrzehnten von der Wissenschaft und Praxis als eine unzulässige Häufung wirtschaftlicher Macht in einer Hand erkannt worden. Das Stellenvermittlergesetz verbietet daher den Konzertagenten, die sich mit Engagementsvermittlung befassen, gleichzeitig als Arrangeure und Unternehmer von Konzerten tätig zu sein. Dies Verbot gilt natürlich nicht für gemeinnützige Unternehmungen. Es wäre daher jetzt der geeignete Zeitpunkt zur Gründung einer „Genossenschaft mit beschränkter Haftpflicht“, die es übernimmt, für ihre Mitglieder sogenannte eigene Konzerte zum Selbstkostenpreise zu arrangieren. Das Betriebskapital wäre dadurch aufzubringen, daß Künstler, die das Unternehmen fördern oder sich seiner bedienen wollen, sich mit einem oder mehreren Geschäftsanteilen in Höhe von vielleicht 50 oder 100 Mk. daran beteiligen.

Für den Geschäftsbetrieb hätten folgende Grundsätze zu gelten:

1. Die Geschäftsanteile müssen jährlich mit 4% verzinst werden, so daß die Beteiligung an der Genossenschaft gleichzeitig eine Kapitalanlage bedeutet.

2. Um das in der Genossenschaft angelegte Kapital nicht zu gefährden, müssen jedenfalls in den Anfangsjahren des Betriebes diejenigen Ge-

nossen, die der Betriebsstelle den Auftrag erteilen, ein Konzert für sie zu arrangieren, einen Vorschuß in der ungefähren Höhe der voraussichtlich erwachsenden Selbstkosten leisten. Später kann dies geändert werden, wenn Reserven angesammelt sind.

3. Den Genossen werden für das Arrangement des Konzertes nur die Selbstkosten in Rechnung gestellt. Dazu kommt aber ein Aufschlag von 10% der Gesamtsumme zur Bestreitung der allgemeinen Verwaltungskosten und der Verzinsung des Betriebskapitals. Der Reingewinn des eigenen Konzertes fließt ungeschmälert dem Künstler zu. Es ist Sache der Generalversammlung zu beschließen, ob ein kleiner Abzug davon für gemeinnützige Zwecke gemacht werden soll.

4. Der Zuschlag von 10% ist jedoch nur eine provisorische Zahlung, die nur dann definitiv wird, wenn am Schluß des Jahres kein Reingewinn¹⁾ übrig bleibt. Bleibt ein Reingewinn übrig, der die Verzinsung des Betriebskapitals mit 4% und die allgemeinen Verwaltungskosten übersteigt, so wird dieser an die Genossen zurückvergütet und nach Maßgabe ihrer Beteiligung an den Gesamtkosten, die das Arrangement von Konzerten verursacht hat, verteilt.

5. Jeder Genosse hat einen unbedingten Anspruch darauf, bei der Abrechnung über sein Konzert Vorlegung der Belege und eventuell der Geschäftsbücher zu verlangen.

Die Genossenschaft mit beschränkter Haftpflicht ist nur als Zweiginstitut einer Organisation der Konzertsolisten gedacht, dergestalt, daß nicht jedes Mitglied der Organisation ohne weiteres Mitglied der Genossenschaft zu werden braucht, daß aber nur Genosse werden kann, wer Mitglied der Organisation ist.

Neben der Schaffung einer gemeinnützigen Engagements-Vermittlungsanstalt und einer gemeinnützigen Konzertbetriebsstelle kommen selbstverständlich noch viele andere Aufgaben für eine Organisation der Konzertsolisten in Betracht. Eine kleine Abgabe vom Reingewinn aus den von der Genossenschaft arrangierten Konzerten zu gemeinnützigen Zwecken würde die Organisation mit der Zeit in den Stand setzen, sich auch anderen gemeinnützigen Zwecken zuzuwenden. Dahin gehört die Schaffung eines Altersheims für konzertierende Künstler. Die Gründung eines solchen wird dadurch in der Jetztzeit besonders nahe gelegt, daß diejenigen Künstler, deren Einkommen 5000 Mk. nicht übersteigt und die

¹⁾ Dieser Reingewinn der Genossenschaft ist natürlich zu unterscheiden vom Reingewinn bei dem einzelnen eigenen Konzert: der letztere ist der Überschuß der Konzert-Einnahmen über die -Ausgaben + 10% derselben; der erstere ist der Überschuß des durch die Zuschläge von 10% von den Selbstkosten gebildeten Verwaltungsfonds über die tatsächlichen Kosten der Verwaltung und Verzinsung des Betriebskapitals mit 4%.

gleichzeitig auch als Musiklehrer tätig sind, dem neuen Angestellten-Versicherungsgesetz unterworfen sind. Die Renten, die das Gesetz in Aussicht stellt, sind nämlich so gering bemessen, daß sie ein Fürsichleben dem Pensionär keinesfalls gestatten, sondern ihm seine Existenz nur ermöglichen, wenn er durch das Zusammenwirtschaften mit anderen seinen Einzelunterhalt verbilligt. Es wird demnach im Interesse — nicht der obersten, wohl aber der mittleren und unteren Schicht der Konzertkünstler liegen, eine Anstalt zu schaffen, die durch Subventionen und Stiftungen in den Stand gesetzt wird, gegen Übernahme der staatlichen Rente dem Künstlerpensionär einen erträglichen Lebensabend zu verschaffen.

Auch die Gewährung unentgeltlichen Rechtsschutzes wäre in Betracht zu ziehen.

So eröffnet sich ein weites Feld sozialer Tätigkeit für eine Organisation der Konzertsolisten. Versäumt die Künstlerschaft den jetzigen einzig dastehenden Augenblick, sich zu gemeinnütziger Arbeit zu verbinden, so wird ein historischer Moment in der Geschichte unseres Konzertwesens ungenutzt vorübergehen.

MUSIKERKAMMERN

VON RICHARD H. STEIN IN BERLIN

Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen, daß ich die Wünsche, denen es Erfüllung verheißt, zu Vätern oder Müttern von Gedanken zu machen vermöchte. Meine Ausführungen richten sich vielmehr sehr energisch gegen das Wort, sofern es mehr als ein Wort ist oder sein soll.

Zunächst: Einer Musikerkammer müßten genau ebenso alle Musiker unterstehen, wie einer Ärzte- oder Anwaltskammer alle Ärzte oder Anwälte eines bestimmten Staates oder Bezirks. Wer aber ist Musiker? Wo hört der Dilettant auf, und wo fängt der Musiker an? Wo ist z. B. bei den Komponisten die Grenze zu ziehen? Wer ein paar auf dem Klavier zusammengesuchte Notenfolgen hat drucken lassen, ist noch kein Musiker, auch wenn er sonst keinen Beruf hat. Andererseits kann man Komponist und Musiker sein, obwohl man ein staatliches oder privates Amt versieht. Ich möchte aus naheliegenden Gründen keine Namen nennen. Immerhin kann vergleichsweise darauf hingewiesen werden, daß ein beliebter Wiener Frauenarzt (Arthur Schnitzler) zu den besten lebenden Dichtern zählt. Wer die Mitgliederlisten der bekannten Musikervereine genau durchgesehen hat, der weiß, daß sich unter den ordentlichen Mitgliedern Ärzte, Rentiers, Juristen, Beamte, Professoren und Kaufleute befinden. Also nochmals: Wer ist Musiker? Wo sind die Grenzen?

Zweitens: Wie steht's mit dem Wahlrecht? Vier Fünftel aller Musiker sind nicht Künstler, sondern Gewerbetreibende, Musikhandwerker. Gleichheit des Wahlrechts wäre eine Absurdität, die zu grotesken Resultaten führen müßte und würde. Wahlrechtsabstufungen aber sind nicht möglich, weil auch hier irgendein objektiver Maßstab sich nicht finden läßt.

Drittens: Da es in kleinen Staaten (z. B. in Lippe-Detmold) kaum eine Handvoll gebildeter Musiker gibt und eine wirksame Vertretung sich deshalb nicht erzielen läßt, da man weiterhin unmöglich nach dem Vorbild der Oberlandesgerichtsbezirke Kunst- oder Musik-Bezirke konstruieren kann, so käme nur eine einzige Reichsmusikerkammer in Frage. Diese würde, wenn sie möglich wäre, gesetzliche Bindungen ohne Rücksicht auf die grundverschiedenen örtlichen Verhältnisse erfordern. Da gäbe es dann bald ein allgemeines Geschrei, dem nur die Beseitigung der Reichsmusikerkammer ein Ende machen würde.

Viertens: Standes- und Ehren-Angelegenheiten unter Ärzten und Anwälten sind verhältnismäßig leicht zu regeln, weil die Verschiedenheiten des gesellschaftlichen und des Bildungs-Niveaus sich ausgleichen lassen. Bei den Musikern aber ist es wie bei den Soldaten: Die Offiziers-Ehren-

gerichte können sich nicht mit den Angelegenheiten der Gemeinen befassen. Und die äußeren wie die inneren Verhältnisse von Caféhausmusikern werden durch andere Normen geregelt als die von geistig und sozial hochstehenden Künstlern. Hier gibt es keinen Mittelweg. Der berühmteste wie der unberühmteste Arzt steht immerhin auf demselben Boden, und jeder einzelne ist ein Kollege jedes anderen. Aber ein Kintopp-Pianist ist kein Kollege von Strauß oder Weingartner. (Stallburschen und Generäle können nicht über Standes- und Ehren-Angelegenheiten miteinander verhandeln, auch nicht vor einer aus Stallburschen und Generälen zusammengesetzten Kammer.)

Es wäre möglich, daß jeder, der Musiker sein will, sich in ein Musikerregister eintragen lassen müßte, das dem Handelsregister der Kaufleute entsprechen würde. Die Musikerkammer(n) hätte(n) dadurch die Möglichkeit zu einer exakten Umgrenzung ihres Wirkungsbereichs. Trotzdem und ebendeshalb könnte sich ihr Wirken jedoch nur auf die Festsetzung und Durchführung gewisser Normen des musikalischen Geschäftsverkehrs erstrecken.

Unberührt von diesen Erwägungen bleiben die Möglichkeiten, die ein Zusammenschluß, ein Kartell der großen Musikerverbände bietet. In dieser Richtung nach Kräften und Fähigkeiten tätig zu sein, kann man allen Einsichtigen gar nicht dringend genug ans Herz legen. Bei dem diesjährigen Tonkünstlerfest in Jena werden die Delegierten der zwölf bedeutendsten Musikervereine sich zu verständigen suchen und hoffentlich ein paar greifbare Resultate zutage fördern.

An die Schaffung einer Reichsmusikerkammer (oder gar einer Vielheit von Musikerkammern) ist freilich nicht zu denken; sie wäre, wenn sie je Polyhymnias Schoße entbunden werden sollte, ein totgeborenes Kind.

DER VERBAND DEUTSCHER MUSIKKRITIKER

VON DR. LUCIAN KAMIENSKI IN KÖNIGSBERG I. PR.

Mit dem Sitze in Leipzig ist vor kurzem ein „Verband deutscher Musikkritiker“ errichtet und ins Vereinsregister eingetragen worden: eine Tatsache, die ohne weitere Erklärung zunächst nicht besonders aufregen kann. Ein musikalisches Metier, das sich im Laufe des 19. Jahrhunderts so tüchtig ausgewachsen, so starken Einfluß erlangt hat und noch keine Organisation besaß, mußte sich eben heut oder morgen organisieren, um durch Einheit erhöhte Kraft und Schutz nach außen zu gewinnen. Der Nichteingeweihte mag sich denn nun vorstellen, daß es sich einfach um einen Zusammenschluß aller derer handelt, die heute von Berufs wegen das musikkritische Richtschwert schwingen. Dem ist aber nicht so. Nur diejenigen „Musikkritiker des deutschen Sprachgebietes“ will der Verband vereinigen, „die durch Bildungsgang und künstlerisch gediegene wie moralisch einwandfreie Ausübung ihres Berufes als vollwertige Vertreter des deutschen Kritikerstandes angesehen werden können“. Die „scharfe Scheidung von Elementen, die den Ansprüchen des Verbandes nicht genügen“, wird im Statut sogar als erste Aufgabe der Organisation bezeichnet (§ 2, Punkt 1). Das genügt, um einzusehen, daß es nicht ohne harte Kämpfe abgehen wird, denn die „Ansprüche des Verbandes“, vorläufig einer kleinen Anzahl von Männern, die sich prinzipiell auf die provisorische Satzung geeinigt haben, werden nicht unwidersprochen bleiben.

Nicht der Kritikerstand, wie er ist, sondern wie er nach der Meinung der Gründer des Verbandes sein soll, ist also Gegenstand der Organisation. Die Frage lautet nun: Wie ist er — Wie soll er sein? Daß er nicht so ist, wie er sein soll, wird wohl niemand bezweifeln. Es gibt bisher keine zuständige Instanz, die über der Tätigkeit der musikalischen Tageskritik irgendwie zu wachen vermöchte. Ein Zeitungsleiter, der sich einen Musikreferenten engagiert, ist meist auf den Zufall, auf private Empfehlungen und Bekanntschaften angewiesen, und so ist es kein Wunder, wenn sich weit und breit, oft sogar an sehr exponierten Stellen, durchaus unberufene Leute in das Fach hineindrängen, die durch Unverfrorenheit und Federgewandtheit Redaktion und Publikum über ihre Ignoranz hinwegtäuschen. Auch die Tatsache, daß dabei oft moralisch korrupte Individuen ans Ruder kommen, und daß unter der Minderwertigkeit dieser Art „Kollegen“ die einwandfreien Elemente und der ganze Stand zu leiden haben, brauche ich durch keine besonderen Beweise zu erhärten. Der Journalismus hat als solcher freilich guten Grund, die allgemeine Forderung einer obligatorischen akademischen oder Fachbildung von sich

abzuwehren, wie er das auf der letzten Tagung des „Reichsverbandes der deutschen Presse“ getan hat; er hat genug Ressorts, in denen es sinnlos wäre, dem begabten „Nichtstudierten“ den Weg zu verlegen. Doch „im Kontrapunkt zu reden, ist nicht Sache eines jeden“ (Lenau). Man mag den Allerweltsjournalisten unter sachverständiger Obergeraufsicht gelegentlich in kleinen Musikberichten des lokalen Teils einer Zeitung zulassen, wo es ohne eine eigentliche, ernst zu nehmende Urteilsäußerung abgeht, für den Musikrichter, denn als solcher wird der berufsmäßige „Musikreferent“ vom gläubigen Publikum doch estimiert, wird eine gründliche Fachbildung natürlich überall als unumgänglich notwendig angesehen. Was ist aber musikkritische Fachbildung, wie wird sie erworben und woran wird sie erkannt?

Schulen oder Kurse, die eigens auf den musikkritischen Beruf vorbereiteten, haben wir bisher kaum, vielmehr ist der junge Mann, der sich hierzu vollständig ausrüsten will, vorläufig in jedem Falle darauf angewiesen, seine Bildung aus verschiedenen Quellen zusammenzuholen. Verhältnismäßig am vollständigsten werden ihm die nötigen Kenntnisse immerhin an einigen großen Konservatorien geboten, wie in Berlin, Leipzig, München, wo er auch gleich Gelegenheit hat, in musikwissenschaftlichen Vorlesungen an der Universität das Fehlende zu ergänzen. Ein geregelter Kursus allerdings, der ihn gerade mit dem Komplex von Fächern vertraut machte, den er am meisten braucht, ist meines Wissens an keiner dieser Schulen eingerichtet. Am besten fördert ihn jedenfalls wohl der Lehrgang in der „Komposition“ als Hauptfach. Ich würde es aber für eine Aufgabe des „Verbandes“ halten, dahin zu wirken, daß an den großen Musikschulen besondere Lehrgänge für „Musikkritik“ durchgeführt würden, wobei etwa auch bestimmte Vorlesungen an der Universität (wofern eine am Orte ist) obligatorisch vorzuschreiben wären. Namentlich an der Berliner Hochschule, deren Leiter Hermann Kretzschmar sicherlich Verständnis für die Mängel und Bedürfnisse der deutschen Musikkritik haben dürfte, könnten dahingehende Wünsche Aussichten auf baldige und zweckmäßige Erfüllung haben. Nicht jedes musikkritische Talent freilich wird es sich erlauben können, einen derartigen akademischen Lehrgang durchzumachen. Auch außerhalb der glatt regulierten Bahn können dem Kritikerberufe höchst willkommene Kräfte zuwachsen. Um über deren Fachbildung Kontrolle zu üben, wäre denn eine Musikkritikerprüfung vonnöten, zu der jedermann frei sich melden dürfte. Ich persönlich stehe auf dem Standpunkte, daß die Beteiligung des Staates in irgendeiner Form hierbei von großem Werte wäre (eine nähere Begründung würde hier zu weit führen). Wie aber auch die Ausführung schließlich sein mag, im Prinzip sollte der Verband den Gedanken einer von kompetenten, angesehenen Fachleuten abzunehmenden Kritikerprüfung im

Auge behalten. Hätten wir sie erst, so brauchte der Verband nur noch dahin zu wirken, daß ausschließlich geprüfte und „patentierte“ Kritiker zum öffentlichen Musikrichteramte gelangten, und deren Tätigkeit in moralischer Hinsicht zu überwachen. Bis dahin aber ist er selbst gezwungen und schließlich wohl auch berufen, im angängigen Maße als prüfende Instanz aufzutreten.

Die Satzung verlangt im dritten Paragraphen von dem um Aufnahme Nachsuchenden in der Regel die Einreichung „eines kurz gefaßten Lebenslaufs mit genauer Angabe des Bildungsganges“ sowie „den Beleg für die schriftstellerische Betätigung des Bewerbers“. „Dieses Material muß jedem Mitgliede zur Begutachtung vorgelegt werden. Eine etwaige Einsprache nebst Begründung ist an einen der beiden Vorsitzenden zu richten und wird ohne Namensnennung an die Mitglieder weitergegeben. Für die Aufnahme ist eine Majorität von $\frac{5}{8}$ aller Mitglieder erforderlich.“ Eine strenge und umständliche, doch gerechte Aufnahme-prozedur! Die Berechtigung einer stark betonten Exklusivität seitens eines Verbandes mit den anfangs genannten Tendenzen wird kaum angezweifelt werden. In der Heranziehung sämtlicher Mitglieder zur Ballotage liegt aber zugleich eine weitgehende Gewähr für Objektivität. Lebens- und Bildungsgang sowie Stichproben der schriftstellerischen Tätigkeit des Aufnahmesuchenden (für den Ausdruck „den Beleg“ wäre im Statut meines Erachtens zweckmäßiger „Belege“, „Belege aus verschiedenen Gebieten“ o. ä. zu setzen) bilden das Hauptmaterial, daneben wird Mitgliedern, die über den Betreffenden näher orientiert sind, Gelegenheit zum eventuellen Einsprache gegeben, und aus diesem gesamten Stoffe hat sich nun die Majorität ein gerechtes Urteil zu bilden. „Musikschriftsteller von allgemein bekanntem Namen“ brauchen kein Material einzureichen, da dieses eben für bekannt gehalten wird oder nötigenfalls unschwer vom einzelnen beschafft werden kann (vielleicht wird auch in diesem Punkte die Satzung noch revidiert werden müssen). Aus der Zusammenstellung des eingeforderten Materials ersieht man, daß der Bildungsgang zwar beachtet, doch keineswegs ausschließlich dem Urteil zugrunde gelegt werden soll, vielmehr wird auf Schriftproben nicht weniger Wert gelegt; es ist also durchaus nicht beabsichtigt, etwa nur Akademiker zum Verbande zuzulassen. Die genauere Festlegung der Grundsätze, nach denen dann die Beurteilung erfolgen soll, die Formulierung der „Ansprüche des Verbandes“ steht noch aus; die erste Mitgliederversammlung, die gelegentlich des Tonkünstlerfestes in Jena tagen soll, wird sich gründlichst damit zu befassen haben. Meiner Meinung nach sollten hinsichtlich der Schriftproben an Tageskritiker noch ganz bestimmte Forderungen gestellt werden, derart etwa, daß Referate vorzulegen seien über ein Sologesangs-, ein Chor-, ein Orchesterkonzert, eine Opernaufführung, über Kunstwerke ver-

schiedener Epochen usw. Bei der Begutachtung dieser Proben werden dann natürlich Parteistandpunkte, Richtungen und persönliche Meinungen absolut respektiert resp. ausgeschaltet werden müssen: worum es sich hierbei handelt, ist in erster Linie der Erweis einer vollwertigen Fachbildung des Aufzunehmenden. Daß freilich diese Art Erweis sehr unzuverlässig ist, läßt sich nicht leugnen; ziemlich untrügliche Gewähr kann nur eine geordnete mündliche und schriftliche Prüfung geben. Bis wir indes eine solche haben, müssen wir eben mit diesem kümmerlichen Ersatz in Verbindung mit den Auskünften speziell orientierter Mitglieder vorlieb nehmen.

Nun aber hat man das Recht, zu fragen: Wer ist denn bisher der „Verband deutscher Musikkritiker“? Wer sind die Leute, die sozusagen eine Diktatur vorläufig sich anmaßen und den gesamten deutschen Kritikerstand in gewissem Sinne vor ihr Tribunal laden? Sind sie berufen zu einem solchen Amte? Die vollständige Antwort muß ich anderen überlassen, da ich selbst die Ehre habe, dem provisorischen Vorstande anzugehören, der die gerichtliche Eintragung des Verbandes unterzeichnet hat. Von Männern, wie Dr. Alfred Heuß, Wilhelm Klatte, Paul Bekker, (dem Spiritus rector der ganzen Sache) und Dr. Hermann Springer aber bin ich sicher, daß sie das volle Vertrauen aller einwandfreien Elemente der deutschen Kritikerschaft besitzen. Weder Anmaßung noch persönliche Interessen haben die Gründer zusammengeführt und sie bewogen, eine so strenge Zunftverfassung zu proklamieren. Man mag die Zweckmäßigkeit der Satzungen in Zweifel ziehen, Einwände, die der Sache wirklich dienen können, sind sogar dringend erwünscht,¹⁾ — an der reinen, idealistischen Gesinnung der genannten Männer wird wohl niemand zu tasten wagen.

Der vierte Punkt des Satzungsparagraphen, der den „Zweck“ des Verbandes festlegt, hängt eng mit dem ersten zusammen und braucht hier nicht mehr erörtert zu werden. Es soll hingearbeitet werden „auf die Besetzung von Musikkritikerstellen vornehmlich an Tageszeitungen durch Mitglieder des Verbandes, indem der Verband mit den betreffenden Redaktionen und Verlegern Fühlung zu nehmen sucht und ihnen geeignete Männer unentgeltlich in Vorschlag bringt.“ Ein Weg also, die erhofften idealen Errungenschaften in der Praxis durchzusetzen. Punkt 2 und 3 nennen sodann notwendige Bestrebungen, die ein allgemeiner Kritikerverband auch dann verfolgen müßte, wenn er nicht die charakteristische Tendenz von Punkt 1 zur Aufgabe hätte. Der „Einfluß der musikalischen Kritik“ soll gestärkt werden „durch einheitliches Vorgehen in wichtigen Fragen der Musikpolitik“, in sozialen und organisatorischen Problemen des Musiklebens. Die „wirtschaftlichen und künstlerischen Arbeitsbedingungen der Musikkritiker“ sollen beaufsichtigt und gebessert werden; die materielle

¹⁾ Zur Veröffentlichung sach- und zweckdienlicher Meinungsäußerungen über dieses Thema stellen wir unsere Zeitschrift gern zur Verfügung. Red.

Stellung der Musikreferenten ist vielfach unwürdig im Vergleiche zu anderen, geistig weit Geringeres erfordernden Zeitungsstellungen, die Freiheit des kritischen Urteils bedarf dringend des Schutzes gegen unberufene Eingriffe seitens der Redaktionen und Verleger, und kein Eingeweihter wird gegen diese Punkte des Statuts etwas einzuwenden haben. Auf harte Anfeindungen der „Ansprüche des Verbandes“ hingegen sind wir gefaßt, und es wird sicherlich noch recht heiß hergehen, wenn erst die Abgewiesenen und Enttäuschten ihre Stimmen erheben werden. Wir glauben aber für eine gute Sache einzutreten, wir wissen die Besten auf unserer Seite, und das genügt, um uns zu feien. Wo man hobelt, fallen eben Späne; die Reform eines so verantwortungsvollen und hohen Berufs, wie es der des Musikkritikers ist oder sein soll, ist ein zu ernstes Ding, als daß das Lamento der zu Recht Geschädigten uns von ihrer energischen Durchführung abschrecken dürfte.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Dem Gründer des Allgemeinen Deutschen Musikvereins gebührt auch diesmal unter unseren Abbildungen der Vorrang: Ein selten gesehenes Porträt von Franz Liszt, nach einer aquarellierten Photographie reproduziert, leitet den illustrativen Teil ein. Ihm schließen sich die Bildnisse der beiden Festdirigenten an: des Hofkapellmeisters Peter Raabe und des Universitäts-Musikdirektors Prof. Fritz Stein. Max Reger erscheint in drei Karikaturen, mit Bewilligung des Verlegers in verkleinertem Maßstab dem eben erschienenen Album von Wilh. Thielmann entnommen, einer Sammlung, die nicht weniger als 18 ähnlich gelungener Karikaturen, eine immer schlagender als die andere, zum Gaudium aller Musikfreunde enthält. Und nun folgen in 24 Abbildungen die auf dem Programm verzeichneten Tonsetzer. Es sind Wilhelm Berger, Sigfrid Karg-Elert, Arthur Willner, Richard Wetz; Friedrich Klose, Bernhard Stavenhagen, Siegfried Kallenberg, Oskar Ulmer; Waldemar von Baußnern, Kurt von Wolfurt, Julius Weismann, Frederick Delius; Manfred Gurlitt, Carl Ehrenberg, Heinrich Kaspar Schmid, Alfred Schattmann; Pierre Maurice, Johanna Senfter, Bodo Wolf, Karl Hasse; Rudi Stephan, Hermann Zilcher, Désiré Thomassin und Theo Kreiten.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

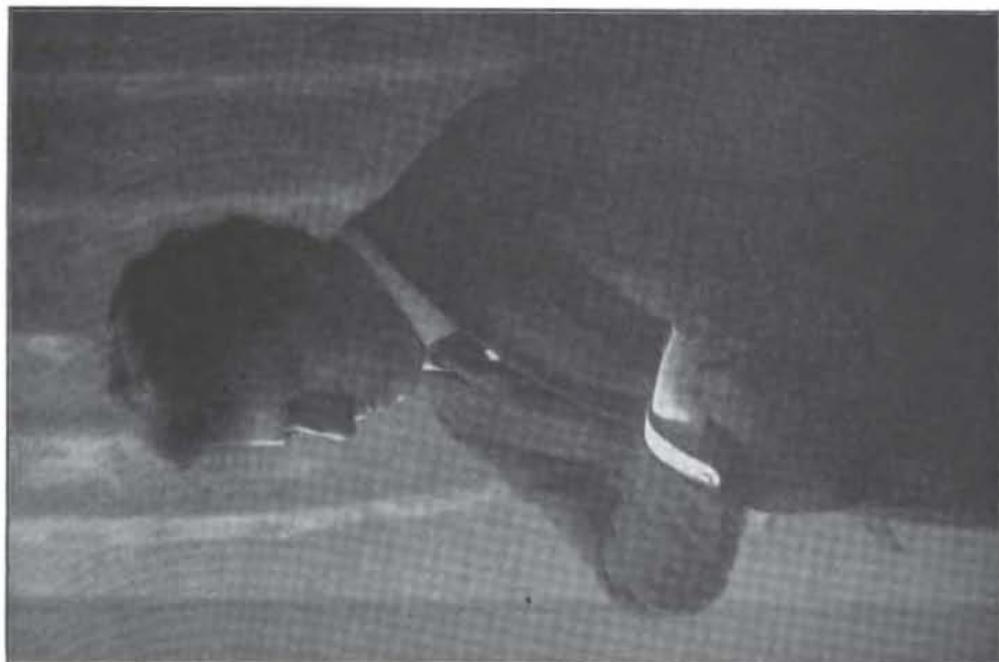


FRANZ LISZT
Nach einer aquarellierten Photographie





PETER RAABE



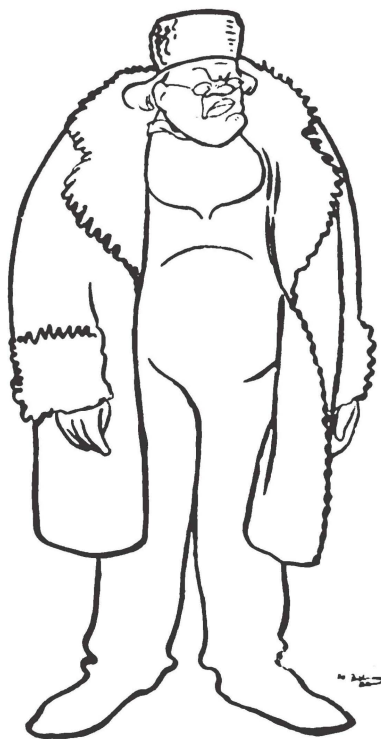
FRITZ STEIN

DIE DIRIGENTEN DES 48. TONKÜNSTLERFESTES
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN JENA



XII

17



MAX Reger

Aus Thielmann, 18 Reger-Karikaturen

Elwert's Verlag, Marburg

ZUM 48. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN JENA



XII

17

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



E. Raupp, Dresden, phot.

WALDEMAR VON BAUSSERN



KURT VON WOLFURT



E. Hecker, München, phot.

JULIUS WEISMANN



FREDERICK DELIUS

ZUM 48. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN JENA



XII

17



Fréd. Bolssonas, Genf, phot.

PIERRE MAURICE



S. Homann, Darmstadt, phot.

JOHANNA SENFTER



BODO WOLF



Hugo Erfurth, Dresden, phot.

KARL HASSE

ZUM 48. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN JENA



XII

17



MANFRED GURLITT



F. Grainer, München, phot.

CARL EHRENBURG



H. Traut, München, phot.

HEINRICH KASPAR SCHMID



Erna Lendvai-Dirksen, Hellerau, phot.

ALFRED SCHATTMANN

ZUM 48. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN JENA





Föller, Worms, phot.

RUDI STEPHAN



H. Traut, München, phot.

HERMANN ZILCHER



Selling, München, phot.

DÉSIRÉ THOMASSIN



H. Traut, München, phot.

THEO KREITEN

ZUM 48. TONKÜNSTLERFEST
DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN JENA



DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT
BILDERN UND NOTEN
HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER



HEFT 18 · ZWEITES JUNI-HEFT
12. JAHRGANG 1912/1913

VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER · BERLIN W.

Das Auge des Künstlers sieht mit Leidenschaft, aber alle
Leidenschaft ist von Unheil, wenn sie sich der Leitung des
Verstandes entzieht.

Hans von Marées

INHALT DES 2. JUNI-HEFTES

ALFRED HEUSS: Die Grundlagen der Parsifal-Dichtung (Schluß)

BERNHARD HOFFMANN: Musikalische Frühlingswanderungen

BERNHARD ULRICH: Über Gesangsmethodik in der Renaissance

MAX UNGER: Zum 70. Geburtstag Giovanni Sgambati's

KARL WERNER: Der 4. Wettstreit deutscher Männergesang-
vereine um den Wanderpreis des Kaisers in Frankfurt a. M.
(5.—8. Mai 1913)

LUCIAN KAMIENSKI: Das 3. Ostpreußische Musikfest in
Königsberg (9.—13. Mai 1913)

REVUE DER REVUEEN: Aus Tageszeitungen (Schluß)

BESPRECHUNGEN (Bücher und Musikalien) Referenten:

Arnold Schering, Wilhelm Altmann, Max Steinitzer, C. Spohr,
Alfred von Ehrmann, Alfred Schütz, F. A. Geißler, Ernst
Rychnovsky, Ernst Neufeldt, Wilibald Nagel, Ernst Schnorr
von Carolsfeld

KRITIK (Oper und Konzert): Aachen, Amsterdam, Berlin, Bonn,
Breslau, Budapest, Chicago, Cöthen, Dresden, Frankfurt a. M.,
Hamburg, Leipzig, London, Magdeburg, Mannheim, München,
Nizza, Nürnberg, Prag, Vevey, Wien

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

KUNSTBEILAGEN: Giovanni Sgambati; Felix Weingartner,
Medaille von Stefan Schwartz; Arthur Seidl; Zwei Partitur-
seiten aus einer Jugendsymphonie von Richard Wagner;
Exlibris zum 47. Band der MUSIK

QUARTALSTITEL zum 47. Band der MUSIK

NACHRICHTEN: Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte,
Tageschronik, Totenschau, Verschiedenes, Aus dem Verlag

ANZEIGEN

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal.
Abonnementspreis für das Quartal 4 Mk.
Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mk.
Preis des einzelnen Heftes 1 Mk. Viertel-
jahrseinsbände à 1 Mk. Sammel-
kasten für die Kunstbeilagen des ganzen
Jahrgangs 2,50 Mk. Abonnements durch
jede Buch- und Musikalienhandlung, für
kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug
durch die Post

Generalvertretung für Frankreich,
Belgien und England: Albert Gutmann,
Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien:
Breitkopf & Härtel, London,
54 Great Marlborough Street
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

DIE GRUNDLAGEN DER PARSIFAL-DICHTUNG

VON ALFRED HEUSS IN LEIPZIG

II.

Bauten sich sämtliche Beweisführungen von Jejunus¹⁾ in der ersten, der Hauptfrage, auf einem grotesken Mißverstehen des Schicksalspruches auf, und hätte deshalb dieser Kämpfer in diesem seinem ersten Waffengange mit einem Hiebe niedergestreckt werden können, wenn eine allgemeinere Untersuchung nicht gelohnt hätte, so bezieht sich der zweite, dem Kunstwerk gemachte Vorwurf auf eine Frage, die zur völligen Richtigstellung entwicklungsmäßig behandelt werden will. Zwar ließe sich, wie man sehen wird, der Knoten ebenfalls auf einen einzigen Schlag lösen, aber es wäre dann doch verschiedenes nicht zur Sprache gekommen, was einer Erörterung bedarf. Da zudem das Versprechen abgegeben werden kann, daß der Weg, den wir zu nehmen haben, recht kurzweilig ist, so wird ihn ein wirklicher Interessent des Werkes gern mit uns gehen.

Die zweite Frage dreht sich um das Verhältnis zwischen Parsifal und Klingsor, oder um den heiligen Speer. Da sich dieser in Händen Klingsors befindet, so gibt dies zugleich Gelegenheit, auch mit der Gegenpartei nähere Bekanntschaft zu schließen. Der Speer ist ein Symbol — nebenbei gesagt, eines der schönsten, das die neuere Kunst geschaffen — und zwar das der göttlichen Reinheit und Gerechtigkeit zugleich. Der Speer verwundet jeden, wer es auch sei, der der Sinnlichkeit — symbolisiert durch Kundry — erliegt, hingegen verwundet er den nicht, der ihr widersteht. Der Speer bezeichnet somit die allerhöchste, die göttliche Instanz in Sachen der Sinnlichkeit. Gerade aus diesem Grunde hält auch Klingsor so große Stücke auf ihn, denn an und für sich würde er ihn gar nicht brauchen. Sintemalen ein Mann, der in den Armen einer Kundry liegt, sich mit jedem beliebigen Speer verwunden oder töten läßt. Der heilige Speer ist ferner Klingsor deshalb sehr wertvoll, weil er die äußerlich Verwundeten auch innerlich peinigt, wie wir es bei Amfortas in so schrecklichem Maße sehen. So ist also der Speer in den Händen desjenigen, dessen ganze jetzige Existenz auf das Verderben vor allem der Gralsritter gegründet ist, die furchtbarste Richterwaffe in Vergehen gegen die Reinheit; der Speer muß seines Amtes walten, obgleich er sich in unreinsten Händen befindet. Klingsor drückt dies mit den zu Kundry gesprochenen Worten aus:

Der festeste fällt,
Sinkt er dir in die Arme,
Und so verfällt er dem Speer,
Den ihrem Meister selbst ich entwandt.

¹⁾ Vgl. 2. Maiheft der „Musik“, S. 206ff. Red.

Klingsor weiß nun geradeso gut, daß, wer Kundry widersteht, dem Speer nicht verfällt, und hier setzt nun Jejunus seinen Angriff ein: „Mit welchem Rechte“, so fragt er immer wieder, „wirft Klingsor den Speer auf den, der nach Klingsors eigener Erklärung dem Speere gar nicht verfallen ist?“

Jejunus hat recht, wenn er dieser Frage entscheidende Bedeutung beimißt. Vom Speer hängt alles folgende ab, ohne ihn kann das Stück nicht zu Ende geführt werden, und wir verlangen von jedem Dramatiker, der als solcher ernst genommen sein will, in einer Kernfrage des Stückes scharfe Motivierung. So fragt also Jejunus: Wie kommt Klingsor, der leidenschaftslose, klare Denker, dazu, den Speer auf Parsifal zu werfen, da er doch weiß, daß sein Gegner unmöglich getroffen werden kann, weil er der Verführung widerstand. Das konnte nur aus dem Grunde geschehen, weil Wagner keinen anderen Weg sah, um Parsifal in den Besitz des Speeres gelangen zu lassen. Das Ganze ist also nichts als ein ganz äußerliches Theatermanöver und es ergibt sich „bei näherem Zusehen, daß der Speerwurf Klingsors als eine ganz sinnlose Handlung erscheint, die den bösen Zauberer — das Schlimmste, was ihm begegnen kann — lächerlich machen muß, den Helden des Dramas aber nicht minder, für den eine solche sinnlose Handlung die Veranlassung wird, ‚eine Gebärde höchster Entzückung‘ zu machen.“ Das beweist Jejunus nun noch im einzelnen und hier haben wir ihm ins Auge zu blicken.

Unser Wagnerkritiker redet zunächst nicht unpassend von einer Art Vertrag, der auf Grund der oben zitierten Worte Klingsors sowie der weiteren, ebenfalls zu Kundry gesprochenen:

Ha, wer Dir trotzte, löste Dich frei!

formuliert werden könne. Wir werden da bald sehen, wie anfechtbar dieser Vertrag von Jejunus teilweise abgefaßt wird und wie fatal die Konsequenzen für unsern preußischen „Notar“ sind. Jejunus schreibt:

„Also der Vertrag zwischen Klingsor und Kundry lautet: Wenn Parsifal dir in die Arme sinkt, verfällt er dem Speere; trotzst er dir aber, dann bist du frei, und es ist aus mit meiner Herrlichkeit. Das ist der Vertrag, den Klingsor und die Kundry geschlossen haben, und an dem es nichts zu rütteln gibt und der auch ohne mit einem ‚Tröpfchen Blute‘ unterzeichnet zu werden, in allen Punkten eingehalten werden muß.“

Nimmt man Jejunus' Worte im Hinblick darauf, wie es Klingsor wirklich ergeht, also auf die Katastrophe, so sind seine Folgerungen ungefähr richtig, denn es ist, wie das Stück zeigt, mit Klingsors Herrlichkeit am Ende des Aktes wirklich aus. Aber nur im Hinblick hierauf, also auf das Resultat, ist die Folgerung, es sei mit Klingsors Herrlichkeit zu Ende, wenn Parsifal widerstehe, richtig, nicht aber im Hinblick auf die Entwicklung zum Resultat, und in der dramatischen Kunst ist gerade die

Entwicklung das wichtige, da die Katastrophe nur das Resultat einer folgerichtigen Entwicklung sein kann. Hat Jejunus also auch in bezug auf die Entwicklung recht, dann, so haben wir zu folgern, müßte Klingsors Herrlichkeit gerade in dem Augenblick zu Ende gehen, als Parsifal Kundry widersteht. Da dies nicht der Fall ist, so ergäbe dies im Sinne von Jejunus einen neuen Beweis, wie schlecht und unlogisch das Stück gearbeitet und daß die Sache mit dem Speer nichts als eine theatralische Spiegelfechterei ist. So sagt auch Jejunus noch:

„sobald also der Anschlag auf Parsifal mißglückt war, müßte die Herrlichkeit Klingsors in Trümmer gehen. Wo dann der Speer geblieben wäre und wie Parsifal die Erlösung des Amfortas hätte bewirken können, diese Frage zu beantworten, wäre Sache des Dichters und seines Genius gewesen.“

Die Erledigung dieser Vorfrage ist sehr wesentlich, sie muß also behandelt werden. Wie ist der Vertrag beschaffen? Fällt Parsifal in Sachen der Sinnlichkeit, so verfällt er dem Speere. Die logische und einzig mögliche Gegenfolgerung dieses Satzes heißt: Fällt Parsifal in Sachen der Sinnlichkeit nicht, so verfällt er dem Speere nicht. Das und nicht ein Komma mehr kann aus den Worten Klingsors gefolgert werden. Zu behaupten, daß, wenn Parsifal widersteht, es mit Klingsors Herrlichkeit zu Ende sei, kann einzig durch einen groben Rückschluß von der eintretenden Katastrophe aus behauptet werden, also nur von dem, der den Ausgang des Aktes kennt, oder aber von jemand, der über die Grundprinzipien logischen Denkens nicht verfügt. Wenn, um ein anderes Beispiel zu geben, zwischen Wotan und den Riesen der Vertrag besteht, daß sie Freia erhalten, so sie die Burg erbauen, dann heißt hier die Gegenfolgerung einzig: Erbauen sie die Burg nicht oder entspricht ihre Arbeit nicht den ausgemachten Bedingungen, so erhalten sie eben Freia nicht. Daraus zu schließen, daß es in diesem Falle mit der Herrlichkeit der Riesen vorüber sei, ist eine Zumutung an die Urteilskraft, die selbst den dummen Riesen gegenüber nicht gewagt werden kann. Es ist ganz das Gleiche, wie wenn aus: Wer — eine Schuld — nicht bezahlt, verfällt dem Gläubiger, gefolgert würde: Wer sie bezahlt, dem verfällt der Gläubiger, woraus man wenigstens die Lehre ziehen könnte, nie und nimmer jemandem Geld zu leihen! Wir sehen eben immer wieder: unser Wagnerkritiker steht, so große Stücke er auf den Verstand hält, mit dessen Funktionen auf einem sehr gespannten Fuße; er stolpert nicht allein über Orakelsprüche, was ja schon ganz andern Männern wie ihm passiert ist, sondern auch über juristische Alltäglichkeiten. Und ein derartiger Mann will ausgerechnet Wagner kritisieren, der, wie besonders „Der Ring des Nibelungen“ zeigt, mit einer unerbittlichen Verstandesschärfe das System des Vertragsrechts handhabt! Man sieht immer wieder, daß es um das geistige Verständnis Wagners auch in Deutschland noch ganz miserabel bestellt ist.

Also, laut Vertrag kann niemand voraussagen, daß es mit Klingsors

Herrlichkeit zu Ende geht, wenn Parsifal die Probe besteht; niemand denkt aber an die letztere Möglichkeit weniger als Kundry und vor allem Klingsor selbst. Darüber hat man sich auch in erster Linie klar zu sein, besonders auch deshalb, weil es kaum zweifelhaft sein kann, daß diese „Grundlage“ der „Parsifal“-Dichtung durch einen — scheinbaren — Widerspruch in den Worten Klingsors erschüttert werden könnte. Klingsor spricht zu Kundry:

Den Gefährlichsten gilt's nun
heut zu bestehn:
ihn schirmt der Torheit Schild.

Im Selbstgespräch gesteht es uns Klingsor:

Du dort, kindischer Sproß!
Was auch Weissagung dir wies, —
zu jung und dumm
fielst du in meine Gewalt: —
die Reinheit dir entrissen,
bleibst mir du zugewiesen!

Welcher Widerspruch! Das eine Mal sagt Klingsor, daß die Torheit Parsifal beschützen, das andere Mal, daß sie ihn verderben werde. Und doch ist auch diese Stelle von schärfster psychologischer Richtigkeit. Die wahre Meinung spricht Klingsor natürlich im Selbstgespräch aus, Kundry reizt er aber mit der psychologisch begründeten Voraussetzung, daß, je gefährlicher ein Abenteuer, um so süßer auch der Sieg sei; Kundry möge also nur ihre feinsten Künste spielen lassen, was jedenfalls nichts schaden kann. Man darf auch anführen, daß Klingsor Kundry gegenüber den Gedanken ausspricht, Kindern und Toren stehe in Gefahren so etwas wie ein Schutzengel zur Seite, weshalb um so raffinierter der Fallstrick gedreht werden müsse. Nur glaubt ein Klingsor, wie sein Monolog uns zeigt, nicht an Schutzengel, zumal bei der größten Gefahr, die für einen Mann bestehen kann, alles nichts helfen kann. Und gerade der Unerfahrene muß ihr, so rechnet Klingsor absolut richtig aus, um so leichter erliegen. Obwohl Klingsor ahnt, daß das Schicksal mit Parsifal etwas vorhaben könnte — „was auch Weissagung dir wies“ —, Parsifal ist wegen seiner Unerfahrenheit ein ganz ungefährlicher Gegner; denn Klingsor nimmt es mit jedem Schicksal in Sachen der Sinnlichkeit auf, weil er die fürchterlichste Waffe, eben die raffinierteste Verführung zur Sinnlichkeit, in der Hand hat, er, der einzige, der überhaupt der Sinnlichkeit trotzen kann, weil er sie — künstlich — entfernte. Klingsor fürchtet nicht einen einzigen Mann, und mag er selbst vom Schicksal gesendet sein; denn eines vermag kein Gott, kein Schicksal aufzuheben: die Wirkung der in der verführerischsten Gestalt gebotenen Sinnlichkeit auf einen in der vollen Kraft stehenden Menschen. Das hieße nichts anderes als ein Naturgesetz aufheben, und das kann kein Gott. Daß hier der Begriff der Erbsünde auflebt, unterliegt wohl keinem Zweifel. Wen sollte Klingsor auch fürchten,

nachdem auch Amfortas gefallen ist? Alte Männer aber wie Gurnemanz, denen die Sinnlichkeit nichts mehr anhaben kann, spielen deshalb keine Rolle, weil sie von Klingsor oder einem seiner Ritter in gewöhnlichem Kampf ganz leicht besiegt würden. Immerhin kann uns ein solcher Fall von der unsinnigen Vertragsaufstellung des Jejunus einen neuen Beweis liefern: Wenn Gurnemanz käme und Kundry sicherlich widerstände, so müßte nach Jejunus die ganze Herrlichkeit Klingsors in die Brüche gehen. Ja, warum kommt denn Gurnemanz nicht und zerschmettert Klingsors Macht, was für ihn doch eine Bagatelle ist? Fürchtet auch er sich? Nun, dann könnten die Herren Gralsritter ja einen Säugling schicken, der der Kundry doch unbedingt standhielte! Nichts Einfacheres also, als nicht nur den Speer zu erhalten, sondern auch der fatalen Nachbarschaft Klingsors auf immer los zu werden. Das und nichts anderes sind die Konsequenzen, die sich aus der Vertragsaufstellung unseres Preußischen Jahrbücher-Juristen ergeben. Wir hingegen sehen aus dem richtigen Vertrag, wie so außerordentlich fest die Welt, in die wir in diesem Werk geführt werden, gegründet ist. An ihren Verträgen prallen Winkelzüge unweigerlich ab.

Wir wollen, um ihn immer verständlicher zu machen, den Vertrag noch weiter interpretieren. Fragte man Klingsor, wie er sich den Fall denke, wenn ein Mann Kundry widerstände, so gäbe er als erstes zur Antwort: Das interessiert mich durchaus nicht, weil der Fall doch nicht eintreten kann. Sagte ihm nun irgendein Jejunus: Ich will's Ihnen sagen, dann geht Ihre ganze Herrlichkeit zugrunde, so erhielt er die ganz ruhige Antwort: Wieso denn? Sie meinen wegen des Speers? Ich bitte Sie aber, meine Herrlichkeit hängt doch nicht von diesem ab, wie ich mir diese auch ganz allein geschaffen habe. Sollte die Reinheitsprobe zu meinen Ungunsten ausfallen, was aber, wie ich schon sagte, unmöglich ist, so werde ich natürlich nicht diesen ganz besonderen Speer auf meinen Gegner abschießen, das wäre Unsinn, natürlich den Fall gesetzt, daß die Reinheitsprobe vollkommen richtig sich abgespielt hat. Ich müßte dann eben mit meinem Gegner auf sonstige Art kämpfen, und ich getraue mir den Kampf mit einem Manne, der keine Sinnlichkeit besitzt, getrost aufzunehmen. Also nur keine Angst, Herr Jejunus, regen Sie sich vor allem nicht auf, das beeinträchtigt die Denkkraft, und nehmen Sie die Versicherung, daß ich meine Sache schon selbst führen werde, wie ich es bis dahin auch getan habe. — Jejunus entfernt sich, aber er lächelt verschmitzt und tückisch zugleich. Ich weiß, was ich weiß, sagt er zu sich; kommend-falls schießest du doch den Speer, über den du jetzt ganz richtige Auskunft gegeben hast. Entweder bist du also trotz allem ein Dummkopf oder ein Gauner.

So also ist der Vertrag beschaffen, und wir könnten uns weiter begeben, wenn es nicht gälte, auch den anderen Ausspruch Klingsors in die Augen

zu fassen, die an Kundry gerichteten Worte: Hal Wer dir trotzte, löste dich frei, was schon deshalb geschehen muß, weil sie auch von Jejunus angeführt werden, allerdings wieder mit fatalem Glück. Wie es denn überhaupt scheint, als schriebe Wagner für Jejunus nicht Deutsch, sondern Chinesisch. Erstens beziehen sich diese Worte auf das Privatverhältnis zwischen Klingsor und Kundry und dürfen deshalb nicht mit der Sache des Speeres zusammengemengt werden; zweitens aber, was wichtiger ist, müssen sie richtig, dem Sinne nach und der Situation entsprechend, verstanden werden. Nimmt man sie ohne weiteres, etwa wie ein Kind sie versteht, so bezeugen sie, daß Klingsor sich mit der Möglichkeit, Parsifal werde den Sieg davontragen, wirklich beschäftigt hat, in welchem Falle in der einheitlichen Charakterzeichnung Klingsors ein Riß vorhanden wäre, den man einem wirklichen Dramatiker nicht nachsehen dürfte. Die Worte sind auch natürlich nur im Zusammenhang zu verstehen, der zeigt, daß sie mit schneidendstem Hohn gesprochen werden. Man vergleiche, wie Kundry unmittelbar vorher in die Klage ausbricht, daß alle ihrem Fluche verfallen; das einzige, was sie noch erhoffen könne, sei ewiger Schlaf. „Wie dich gewinnen?“ Und nun höhnt sie Klingsor, wie nur dieser Satan an Mitleidlosigkeit höhnen kann, indem er spricht: Geliebteste Kundry, du möchtest frei sein, um ewig schlafen zu können; herzlich gern geb' ich dich frei, sobald dir nur einmal einer widersteht. Gerade jetzt bietet sich eine famose Gelegenheit:



Ver-such's mit dem Kna-ben, der naht.

Man muß die ganzen und besonders die letzten Worte in der Musik vor sich haben, um den schneidenden Hohn und die Herzlosigkeit, mit der Klingsor spricht, voll verstehen zu können. Das gegebene Zitat wird Opernkenner des ausgesprochenen Buffocharakters wegen interessieren; Hohn, Spott und Frivolität können mit ein paar Noten nicht besser ausgedrückt werden. Was sagt nun aber Kundry? Ist sie etwa erfreut, winkt ihr vielleicht die blasseste Hoffnung? „Ich will nicht!“ kommt es mit krampfartiger Bestimmtheit von ihren Lippen. Sie muß natürlich, aber es schauert sie, auch diesen neuen Kandidaten verderben zu müssen. Überhaupt, es gibt nicht viel Gräßlicheres in der ganzen Literatur als die ganze Szene zwischen Klingsor und Kundry; es wird mit einer geradezu teuflischen Psychologie gearbeitet. Sicher, in der Musik herrscht im ganzen mehr Kunst, aber ausgereifteste, als blühende Erfindung, aber wenigstens der Kenner wird jene zu schätzen wissen. Übrigens geht uns diese Frage gar nichts an.

Jetzt, nach Erledigung all' dieser wichtigen Vorfragen, kommen wir

zum Hauptstück, dem Speerwurf Klingsors. Nochmals rufen wir uns den Vertrag ins Gedächtnis: Fällt Parsifal in der Reinheitsprobe, so verfällt er dem Speere; fällt Parsifal in der Reinheitsprobe nicht, so verfällt er dem Speere nicht. Parsifal hat die Probe bestanden, darüber besteht kein Zweifel. Die Herrlichkeit Klingsors ist indessen in dem Augenblick, da dies geschah, nicht zugrunde gegangen, ganz so, wie wir es auf Grund des Vertrages vorausgesagt haben. Was wird nun geschehen? Voraussichtlich wird Klingsor vortreten, da nicht anzunehmen ist, daß er sich feige verkriechen wird. Und dann stehen sich zwei Männer gegenüber, die zwei einzigen, denen die Sinnlichkeit nichts anhaben kann. Werden sie miteinander kämpfen? Sicherlich! Denn sonst muß Klingsor kämpfen. Wird er verlieren? Sicherlich, was auch Klingsor wissen muß, da er selbst gesehen hat, wie wenig Umstände Parsifal mit den Rittern der Blumenmädchen machte. Trotz allem, Klingsor muß kämpfen, nur wird er selbstverständlich eine andere Waffe als den heiligen Speer haben; denn dieser verwundet keinen Reinen. Und Klingsor erscheint, denn Kundry hat geschrien, daß man hätte meinen können, sie wäre vergewaltigt worden; er erscheint, und, sehe ich recht, er hält den heiligen Speer schwenkend in der Hand! Und dort, von der Seite, springt, mit überrotem Gesicht, aufgeregt und triumphierend zugleich, unser Jejunus hervor und ruft: Dummer, grober Betrüger! Was willst du mit dem Speere, sprich? Hast du mir nicht eben gesagt, daß du den Speer nicht benutzen willst, weil er nicht treffen kann?

Wir sehen, die Situation ist aufs äußerste gestiegen. Das ganze, bis dahin so denkbar scharf aufgebaute Drama könnte hier auseinanderfliegen. Die Hauptperson ist hier natürlich Klingsor, und in dessen Seele müssen wir nun auch hineinschauen. Der Szene zwischen Parsifal und Kundry hat er nicht beigewohnt, sie auch wohl nicht heimlich beobachtet. Hätte er dies aber sogar getan, was wir nicht wissen können, so daß wir also damit rechnen müssen, so hätte er, so wenig wie Kundry, etwas Rechtes begriffen; er würde laut auflachen, sagte man ihm, daß sich mit dem Schmerz, dem Ursprung des Mitleidgefühls, die Sinnlichkeit vertreiben lasse, denn nichts liegt diesem Wesen ferner als das Gefühl und die Kenntnis des Mitleids. Und wenn er sich selbst eine theoretische Kenntnis unseres einstigen A-Faktors angeeignet hätte, indem es nicht als ausgeschlossen betrachtet werden darf, daß Klingsor von dem Orakelspruch: „Durch Mitleid wissend, der reine Tor“, vernommen hat — seine Worte: „Was auch Weissagung dir wies“, lassen dies ahnen —, selbst in diesem Fall hielte es Klingsor für ausgeschlossen, daß in einer Sache der Sinnlichkeit das Gefühl des Mitleids, der peinigende Schmerz eine Rolle spielen, die beiden Faktoren eine Beziehung zueinander haben könnten. Es gibt Leute, die alles, was Parsifal erlebte, mitangesehen und trotzdem nicht das Mindeste

begriffen haben, und wie könnte, so gescheit er ist, Klingsor etwas auf dem ihm denkbar wesensfremdesten Gebiet verstehen, er, dem zudem der Schlüssel zu Parsifals Wesen fehlt? Aber, trotz allem — ich sehe wieder Jejunus, der wütende Blicke auf mich schießt — Parsifal hat bestanden, was soll der Speer in den Händen Klingsors? Der heraustretende Klingsor sieht auch wirklich nur eines, daß Parsifal nicht in den Armen Kundrys liegt, was er, wie wir früher sahen, mit absoluter Bestimmtheit erwartete. Er ist zunächst wohl erstaunt, aber nicht verwirrt, noch aufgeregt noch sonst etwas, was zu dem Wesen dieses Zauberers nicht passen würde. In seinem Gesichte können wir aber auf Grund der Worte, die er zu Parsifal spricht, lesen, was in ihm vorgeht und zwar folgendes: Was, Parsifal ist Kundry nicht erlegen? Und wie? Das soll auf reelle Weise zugegangen sein? Daß du kein Kastrat bist, glaube ich deines sonstigen guten Aussehens wegen annehmen zu dürfen; es ist also nur möglich, daß du ein leibhafter Tor, nämlich eine Art Idiot bist, ein unvollkommener Mensch, der das nicht empfangen hat, was jedem normalen erwachsenen Menschen gegeben ist. Und höhnisch lacht Klingsor auf und spricht: Wie, Schicksal, auf diese Weise willst du mir kommen, mit einem derartigen Betrug besorgst du deine Geschäfte? Du stellst mir ein Wesen gegenüber, das überhaupt nicht als Mann, als wirklicher Mensch anzusehen ist? Wie, Schicksal, schämst du dich nicht? Na, es ist immerhin gut, daß ich den Speer habe, der gegen jeden Betrug gefeit ist. Er wird dir, betrügerisches Schicksal, zeigen, daß ich im Rechte bin. So komm denn her, du junger Halbmensch, so stark du sonst bist, der Speer wird dein Geschick besiegeln. Drum

**Halt! dich bann' ich mit der rechten Wehr!
Den Toren stelle mir seines Meisters Speer.**

— Klingsor sinkt ins Grab, ohne daß er aufgeklärt würde. Vielleicht glaubt er, daß auch der Speer betrüge, was uns aber alles ziemlich gleichgültig sein kann. Wichtiger ist die Erkenntnis, daß in der Wirkung des Speerwurfs nicht das mindeste Wunderbare im Sinne eines Dramas liegt, durchaus nichts Romantisches. Das Mittel ist romantisch, der Vorgang aber scharf psychologisch. Der Speer mußte Parsifal zufallen, so oder so, es hätte aber auf keine treffendere Weise geschehen können als wie es Wagner getan hat. — —

Unsere Untersuchungen sind hiermit zu Ende. Sie hatten nicht den Zweck, Wagner irgendwie zu verteidigen, sondern einzig den, ihn zu erklären, und in einem Falle wie diesem verteidigt sich also Wagner, das betreffende Werk selbst. Die Darlegung konnte auch nur das eine, aber mit dem Wesen eines großen Kunstwerks unweigerlich verbundene und

deshalb sehr wichtige Resultat ergeben, daß auch im Falle „Parsifal“ die geistige Durchdringung und Verarbeitung des Vorwurfs allen geistigen Anforderungen entspricht, und zwar sogar den schärfsten, obgleich es sich um ein äußerst schwieriges Problem handelte. Daß dieses Resultat zustande kommen mußte, konnte für den, der da wirklich weiß, wie ein großer Künstler, sei es auf diesem oder jenem Gebiet, arbeitet, nicht im geringsten verwunderlich sein. Die Sache ist nun allerdings die, daß es gebildete Menschen — man findet sogar bekannte Philosophen darunter — gibt, die der denkbar dilettantischen Ansicht sind, es könne jemand ganz gut ein großer Komponist sein, ohne daß er einen sehr gut ausgebildeten Verstand besitze. Diese köstlichen Leute haben vom musikalischen Genie die Vorstellung, daß es eben der Herr den Seinen im Schlafe gebe; sie haben keine Ahnung davon, wieviel geistige Arbeit je nachdem hinter einem ganz einfachen Motiv steckt. Bei Wagner, denken nun diese Toren in musikalischen Dingen, lasse sich dieses Verhältnis zwischen musikalischem Genie und Geist sehr gut studieren. Er spiele sich auch als Dichter auf, mache den Anspruch, hier durchaus ernst genommen zu werden, und da zeige sich nun, daß ihm das fast gänzlich fehle, was Schiller mit den Worten ausdrückt: Geist fordr' ich vom Dichter. Ein großer Musiker möge er also immerhin sein, das lasse sich aus der Wirkung seiner Musik auf Millionen von Menschen nicht bezweifeln, aber als Dichter, als geistige Persönlichkeit! Das sei denn doch eine andere Sache; selbst der dümmste deutsche Universitätsprofessor sei doch ein ganz anderer Kerl gegenüber diesem Wagner. Man sehe es ja, die größten Denkfehler unterliefen ihm auf dem wahrhaft geistigen Gebiet, und zwar selbst bei einfachen Fragen. Und wohlgefällig, innerlich ganz beruhigt, streicht man sein würdevolles Antlitz. Man darf sich diesem Wagner gegenüber, den großen Musikern überhaupt, eben doch erhaben vorkommen; sie haben zwar musikalisches Genie, aber keinen wirklichen Geist, und das ist unter allen Umständen doch das Höchste, was den Menschen auszeichnet. O wie wohl diese Erkenntnis, dieses Wissen tut! Ist man noch besonders guter Laune, hat man sich gerade in der Überzeugung seiner geistigen Bedeutung gemästet, dann greift man auch einmal zu einer „Dichtung“ dieses Wagner und macht sich und gleichgesinnten guten Freunden den lustigen Spaß, diese vom höheren geistigen Standpunkt aus einmal zu beleuchten, und beweist nun eben klipp und klar und mit spielender Leichtigkeit, daß das Ganze von Anfang bis Ende verfehlt, nichts als künstlerischer Humbug ist, jeder noch so schlodderig aufgebaute Schwank etwa eines Hermann Bahr ein Kunstwerk daneben sei. Und die Freunde lächeln zustimmend: wir haben's immer gefühlt, daß vom höheren Standpunkt aus mit dem Wagner nichts los sei; gut ist's aber, wenn das auch den geistig weniger bemittelten Nebenmenschen klar vor Augen geführt wird, damit sie erkennen, wie

lächerlich ihre Begeisterung für diesen Mann eigentlich ist. Man sage nicht, daß Leute wie Jejunus vereinzelte Erscheinungen sind — wann wäre Beschränktheit auch jemals vereinzelt gewesen? —, im Gegenteil findet man sie zu Tausenden, nur haben sie sich nicht zu allen Zeiten deutscher Geschichte so breitspurig in der Öffentlichkeit aufstellen können und den Dank vieler Mitmenschen geerntet. Indessen sei es drum. Sie brauchen nicht dafür zu sorgen, daß ihr Porträt in der zahlreichsten Ahnengalerie ihren Platz findet. Eine Entschuldigung gibt es — leider! muß man sagen — für Leute wie Jejunus: ihr Unbekanntsein mit dem Wesen der Tonkunst. Sie wissen nicht, wie viel Geistiges in den Werken großer Meister enthalten ist, und deshalb haben sie den wirklichen Maßstab für die Kritik derartiger Männer nicht. Das ist deshalb sehr bedauerlich, weil es eben zeigt, welch' miserables Wissen über das Wesen der Tonkunst in gebildeten Kreisen auch heute noch vorhanden ist.

Wenn dann aber bekannte deutsche musikalische Fachzeitschriften hingehen und einen Aufsatz wie den von Jejunus mit Frohlocken begrüßen und als große Tat feiern, so zeigen sie, selbst wenn man ihr amerikanisches Sensationsbedürfnis abrechnet, mit unweigerlicher Klarheit an, daß auch sie, die musikalisch führen wollen, von dem Wesen großer Tonkunst nicht einen Hauch verspüren. Niemand hätte von ihnen verlangt, daß sie einen Jejunus auf Grund des Werks widerlegen, aber ein fachmusikalisches Wissen über das Wesen großer Meister der Tonkunst hätte ihnen sagen müssen, daß Wagner unmöglich ein geistig denkbar unklarer Kopf sein könne. Und wenn das Wissen völlig versagte, so hätte der Instinkt einsetzen müssen, ohne den ein musikalischer Mensch überhaupt nicht recht zu denken ist. So sagte mir auch ein Musiker: Widerlegen kann ich den Aufsatz keineswegs, aber es ist sicher alles verkehrt. Ein Musiker, und überhaupt ein Kunstbeflossener ohne Instinkt ist aber das kläglichste was es gibt, ein Vogel ohne Flügel, ein Wagen ohne Räder, ein Blinder und Lahmer zugleich. Ohne Instinkt ist selbst unser Jejunus nicht, denn ein ganz dumpfes Gefühl hat ihn seinen Namen verbergen lassen, und das läßt ihn in unserer Achtung wieder etwas steigen. Zwar hält Jejunus theoretisch wenig vom Gefühl, ihm gibt das „Wissen“, der Intellekt, den Schlüssel zum Innern des Menschen, er hat nun aber selbst gesehen, daß ein dumpfes Gefühl wenigstens vor den ärgsten Dummheiten bewahren kann. Das ist nicht sehr viel, denn bis zum klaren gefühlsmäßigen Bewußtsein ist's noch ein weiter Weg, aber es ist immerhin etwas. So können wir von Jejunus trotz allem mit einem versöhnlichen Drucke Abschied nehmen.

Die Untersuchungen haben lediglich dem Kunstwerk „Parsifal“ gegolten. Irgendwie zur Tendenz des Werkes, zu seiner Weltanschauung Stellung zu nehmen, konnte und durfte nicht unsere Aufgabe sein. Es

kann auch an und für sich ganz gleichgültig sein, was ich oder ein anderer darüber denken, denn die Beantwortung dieser Frage wird immer individuell ausfallen, wie sie auch mit der Betrachtung der Gesamtpersönlichkeit Wagners aufs engste zusammenhängt. Wenn ich deshalb sage, daß ich mich, wenigstens teilweise, für die in diesem Werke mit großer Schärfe ausgesprochene Weltanschauung bedanke, so werde ich bescheiden genug sein, diese meine Meinung niemand, der mich nicht darum fragt, vorzutragen, noch ihr vor allem allgemeine Bedeutung beizumessen. Aber darüber, daß der „Parsifal“ als Kunstwerk in seiner geistigen Durcharbeitung den höchsten Anforderungen gerecht wird, darüber kann nur einerlei Meinung bestehen, heute wie in hundert Jahren. Und ebenso werden unsere Untersuchungen in ihren Hauptzügen auch in hundert Jahren richtig sein, weil sie streng lediglich aus dem Kunstwerk hervorgingen, nur in seinen Diensten standen, und zwar mit dem Resultat, daß das Kunstwerk „Parsifal“ in seinen dichterischen Grundlagen klar und durchsichtig vor uns steht.

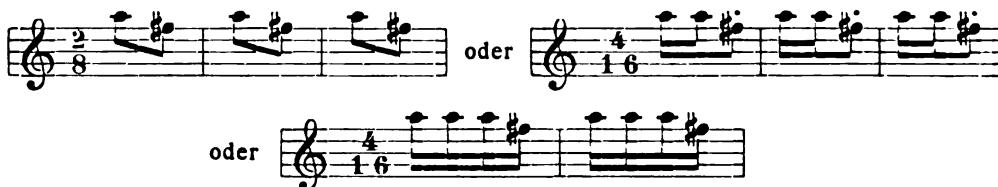
MUSIKALISCHE FRÜHLINGSWANDERUNGEN

VON PROF. DR. BERNHARD HOFFMANN IN DRESDEN

Wieder klopft der Frühling mit Macht an die Pforten der Natur und der Menschenherzen: er will fröhlichen Einzug halten, und damit dies alle Welt erfahre, läßt er in tausendstimmigem Chor seine Ankunft verkünden. Schon schallt's in allen möglichen Varianten aus Garten und Flur, aus Feld und Wald, ja sogar aus der Luft und aus dem dichten Röhricht an unser Ohr. Doch wie wenige Menschen achten dieser herrlichen, jublierenden Musik! Sie gehen unberührt daran vorüber, nicht, weil solche Musik etwa keine Beachtung und Aufmerksamkeit verdiente, sondern weil sie bald etwas Alltägliches wird. Es ist und bleibt leider ein wenig schöner Zug der Menschen, das Nächstliegende zu unter- und das Fernliegende zu überschätzen. Und doch — wieviel Unterhaltung und Anregung, wieviel hochbeachtenswerte Tatsachen in bezug auf „Musik“ bietet uns der Gesang unserer befiederten Sänger. Immer und immer wieder entdeckt man trotz vermeintlicher Ausschöpfung des Brunnens neue Quellen gemütvoller Freude an der Natur, ergebnisreicher Beobachtungen und wertvollen Wissens. Man lausche nur einmal einige Zeit mit Aufmerksamkeit auf unsere allzeit muntere und behende Kohlmeise. Sie ist einer der häufigsten Vögel unserer Wälder und Anlagen und leicht an dem schwarzen Köpfchen, den weißen Wangen und der durch einen schwarzen Längsstreifen geteilten gelben Färbung der Unterseite zu erkennen. Leichter jedoch vernimmt das Ohr das frische, fröhliche Frühlingsliedchen, mit dem die Kohlmeise das neu erwachte Leben in der Natur schon von den ersten Februartagen an verkündet, und das oft ungezählte Male hintereinander in raschem Tempo angestimmt wird:



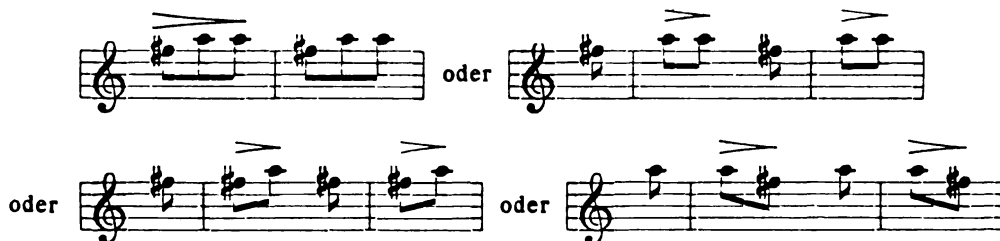
Welch scharfen Rhythmus bekommt man hier zu hören! Da plötzlich vernehmen wir das Liedchen in $\frac{2}{8}$ - oder $\frac{4}{16}$ -Takt:



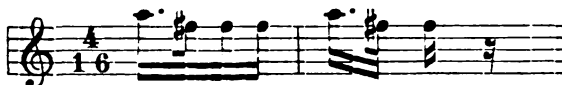
Ganz eigenartig hörte sich einmal eine Kohlmeise an, die regelmäßig am Anfange oder am Ende ihres Liedchens in $\frac{3}{16}$ -Takt einen $\frac{4}{16}$ -Takt hinzufügte, dessen Dauer genau so viel betrug wie der andere Takt, also:



Das Interessanteste aber sind die weiteren herrlichen Variationen, welche die Kohlmeise mit ihrem so einfachen Motiv vornimmt, z. B.:



Ja, eine Kohlmeise auf dem Weißen Hirsch bei Dresden ließ einmal das nachstehende reizende musikalische Gebilde hören, das sie ohne irgendwelche Änderung sehr oft wiederholte:



Im Hinblick auf die scharfe und klare Rhythmik der Motive, deren Intervall und allgemeine Tonlage übrigens innerhalb gewisser Grenzen schwankt, erinnern wir uns des Werkes von Prof. Bücher über „Arbeit und Rhythmus“. Bücher meint bekanntlich, daß die Rhythmik in der Musik der Menschen lediglich eine Folge des Rhythmus in der Arbeit sei, mit der die Musik anfangs meist verbunden war und heute noch vielfach verbunden ist. Keinesfalls stimmt diese Auffassung für die Rhythmik in der Musik der Vögel; denn von einer Rhythmik der Bewegung während des Singens merken wir entweder gar nichts, oder es ist keinerlei Beziehung zur Rhythmik des Gesanges nachweisbar. Selbstverständlich regen solche Tatsachen zum Nachdenken über die Frage an, ob die Büchersche Behauptung selbst betreffs der menschlichen Musik zu Recht besteht; doch wollen wir jetzt lieber der Kohlmeise noch etwas Gehör schenken.

Sehr oft vernimmt man von ihr das kleine Thema:



das einmal variiert wurde zu:



Ferner hört man noch häufig:



womit aber das Repertoire der Kohlmeise noch lange nicht erschöpft ist. Doch mögen andere eigenartige und individuelle Leistungen von den freundlichen Lesern und Leserinnen dieser Zeilen selbst studiert werden. Dagegen möchte ich die Aufmerksamkeit noch auf die lautliche Seite des Kohlmeisengesanges lenken; hört man doch oft außer den oben angeführten Lauten z. B. noch sissibee sissibee oder zitis'n zitis'n, also eine Vielseitigkeit, die dem allerdings erst vom Mai an vernehmbaren Kuckucksrufe vollständig fehlt, zu dem wir im folgenden übergehen wollen, um an ihm einmal zu zeigen, wie selbst dieser so einfache, scheinbar immer gleichbleibende Ruf unser lebhaftes Interesse zu erregen vermag. Bestimmen wir zunächst das Intervall des gewöhnlich aus zwei verschiedenen Tönen bestehenden Rufes, so finden wir, daß es meist eine große oder kleine Terz oder gar nur eine Sekunde beträgt, oder daß es zwischen diesen Intervallen liegt, ohne daß dabei der eine der beiden Töne immer derselbe bleibt. Ganz eigenartig war in dieser Hinsicht eine Beobachtung, die ich einmal im Mai vorigen Jahres im Neißetale machte. Nach einem starken Frühjahrsregen fingen fast gleichzeitig drei Kuckucke zu rufen an, die gar nicht weit von mir entfernt waren und deren Rufe ich deshalb gleich stark vernahm. Einige Male fügte es der Zufall, daß die ersten beiden abwechselnd riefen; dann klang es von der bewaldeten Berglehne herüber:



Der dritte Kuckuck, der etwas später einsetzte, begann:

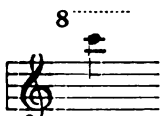


doch ging er allmählich etwas höher hinauf und schloß:



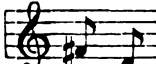

Aus diesen Notenbeispielen folgt, daß der Kuckucksruf eine verhältnismäßig sehr tiefe Lage hat. Während die Stimmen der meisten Singvögel der

zwei- und dreigestrichenen, ja sogar der viergestrichenen Oktave angehören,


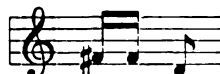
indem sie bis  und noch höher hinaufreichen, liegen die Töne

des Kuckucks in der unteren Hälfte der eingestrichenen Oktave, ja sie erstrecken sich vereinzelt sogar ins Gebiet der kleinen Oktave, wie der Ruf des erwähnten zweiten Kuckucks beweist.

Die bisher angeführten Intervalle sind übrigens nicht die einzigen, die man vom Kuckuck zu hören bekommt. So traute ich kaum meinen Ohren, als ich vor längerer Zeit im Kirnitzschtale einen Kuckuck, der anfangs

 gerufen hatte, diesen Ruf ausdehnen hörte zu  Ku-ih-kuck

worin eine Quinte das Hauptintervall bildete. Daß der Kuckucksruf sich aus drei Tönen zusammensetzt, ist an sich gar nicht so selten, doch ver-
nimmt man dann oft die weniger auffällige Form

 Kuckukuck oder  Hachaguck

Achtet man ferner einmal recht genau auf die Betonung der einzelnen Töne sowie auf die Pausen zwischen den einzelnen Rufen, so erkennt man bald, daß der zweite Ton meist kräftiger angeschlagen wird als der erste, und daß die Pause — falls der Kuckuck nicht allzu sehr erregt ist — dem Rufe an Länge gleichkommt; hiernach muß eine genaue Niederschrift des Kuckucksrufs die Form erhalten:

 Kuk - kuck Kuk - kuck Kuk - kuck

Man sieht hiernach leicht, daß der Kuckucksruf nicht bloß für abergläubische Leute große Bedeutung hat. Die Zahl der Rufe steigt zuweilen ganz außergewöhnlich. Als ich mich vorigen Sommer einmal im kühlen Walde auf moosigem Grunde zur Rast hingestreckt hatte, ließ sich ein das Weibchen verfolgender Kuckuck fast unmittelbar über mir auf einem Baume nieder und kuckuckte sein Weibchen mehr als 300mal hintereinander an; ein anderer Beobachter hat in einem ähnlichen Falle bis über 500 gezählt!

Und nun sei zum Schluß beispielsweise noch unserer Zippe oder Singdrossel gedacht, die zwar der nahe verwandten Schwarzamsel an Größe nahekommt, sich aber von ihr durch die olivengraue Oberseite und durch die gelblich-weiße, mit dreieckigen und ovalen dunklen Flecken ge-
zierte Unterseite leicht unterscheidet. Für unsere Anlagen und Gärten ist

sie geradezu ein Charaktervogel geworden, der gewöhnlich anfangs März wieder bei uns eintrifft. Freilich sind nicht alle Männchen stimmlich gleich begabt. Ich habe Zippen stundenlang verhört, die in dieser Zeit nur zwei bemerkenswerte Motive hören ließen; dazwischen erklangen ganz unregelmäßige Tongebilde, bei denen auch die Rhythmen eines klaren und scharfen Gepräges entbehrten. In anderen Fällen dagegen muß sich unser Erstaunen sogar zur Bewunderung der musikalischen Leistungen mancher Zippen steigern. Zwar tauchen bei diesen ebenfalls noch verschwommene und weniger schöne Gebilde auf, doch erhöhen sie nur den Reiz der anderen Darbietungen. In der Regel werden die musikalisch beachtlichen Motive, die sich meist durch ihre Kürze auszeichnen, ein- bis zweimal wiederholt. Bei lebhaftem Singen folgen die verschiedenen Motive jedoch so rasch aufeinander, daß man sie trotz ihrer Wiederholung kaum aufzuzeichnen vermag; sie kehren zum Glück im weiteren Verlaufe des Gesanges wieder, so daß man das Versäumte nachholen kann.

Nachstehend gebe ich als eins der schier zahllosen von mir im Laufe der Jahre aufgezeichneten Beispiele die musikalisch schönen und interessanten Motive wieder, die ich vorigen Sommer von einer und derselben Zippe auf der Dresdener Bürgerwiese innerhalb weniger Minuten vernommen habe. Kurze Pausen trennten wie gewöhnlich die verschiedenen Motive:





Die aufgezeichneten Töne und Intervalle decken sich zwar nicht vollständig mit der Wirklichkeit, nähern sich ihr aber in hohem Grade. Den natürlichen Verhältnissen am nächsten kommen die dargestellten Rhythmen, die sehr scharf ausgeprägt waren, so daß ich besonders auf Grund der regelmäßigen Wiederholungen die Motive taktmäßig aufzeichnen konnte, wobei sich ein Überwiegen des dreizähligen Taktes ergab.

Und nun sehe man sich die Aufzeichnungen einmal etwas genauer an! Wer wäre da nicht von den musikalischen Leistungen der Zippe überrascht? Welch reizvolle Tonverbindungen, welch entzückende Rhythmen sind darin enthalten! Man beachte beispielsweise das Motiv No. 6, in dem sich das erste Achtel in die vier Zweiunddreißigstel auflöst. Könnte dieses Thema nicht ebensogut von einem Komponisten zum Zwecke weiterer thematischer Verarbeitung erfunden worden sein? Ferner vergleiche man z. B. die Motive No. 4, 8, 11 und 12, sowie die Motive 3, 10 und 14 untereinander. Wer erkennt da nicht sofort die innere Verwandtschaft der verschiedenen Themen, die mehr oder weniger als Varianten einer Grundform zu betrachten sind? Nach wie verschiedenen Gesichtspunkten zeigen sich diese Varianten aufgebaut! Wie einfach und doch wie abwechslungsreich sind sie! Wo mögen die letzten, innersten Wurzeln solcher Themen, Rhythmen und Variationen zu suchen sein? Erblicken wir hier nicht schon die ersten deutlichen Spuren der Phantasie, die in der Kunst der Menschen eine so hervorragende Rolle spielt? Ich habe bereits an anderer Stelle diese und zahlreiche andere Fragen zu beantworten mich bemüht, und zwar in einem umfangreicheren Buche, das unter dem Titel „Kunst und Vogel-sang“ bei Quelle & Meyer in Leipzig erschienen ist; ich will deshalb hier nicht weiter darauf eingehen. Jedenfalls folgt aus den vorstehenden kurzen Ausführungen, daß wir in der Musik unserer Singvögel Leistungen antreffen, die sehr wohl mit dem Maßstabe unserer menschlichen Kunst gemessen werden können, und die dabei nicht zu kurz wegkommen.

Zusammenfassend darf aber wohl behauptet werden, daß die wenigen angeführten Beispiele beweisen, wie außerordentlich anregend, vielseitig und bedeutungsvoll die musikalischen Darbietungen unserer gefiederten Sänger sind. Möchten deshalb recht viele Leser und Leserinnen dieser Zeilen selbst so manche musikalische Wanderung in die Natur antreten, um sich mit eigenen Studien auf dem Gebiete der Vogelstimmen einen herrlichen Naturgenuß und immer neue Freuden zu bereiten!

ÜBER GESANGSMETHODIK IN DER RENAISSANCE

VON DR. BERNHARD ULRICH IN BERLIN

Bis heute hat die Meinung vorgeherrscht, daß, wer nach Noten richtig singen kann, die Gesangkunst von Grund auf versteht. Allein die wahre Kunst stellt höhere Anforderungen.“ Diesen Satz schrieb man schon vor einem halben Jahrtausend nieder. Ein Kantor Germaniae, Conrad von Zabern an der Alma Mater in Heidelberg war es, der ihn 1474 als Leitstern über sein Buch „Die gute Art zu singen“ setzte. Nicht musikalisch-richtiges Singen genügt zur Kunstübung, sondern zum Gesang gehört in erster Linie Stimme und wieder Stimme.

Und deuten wir den Satz vom Standpunkt eines jetzigen Gehabes aus, so heißt er: die Grundbedingung alles Singens ist Tonschönheit; sie kann nicht wett gemacht werden durch die pikanten Reize des Vortrages. Nur die Brücke Stimmkultur führt hinüber nach den grünen Ufern echter Gesangkunst. Die hundertmal ventilierte Frage von heute, ob die *conditio sine qua non* aller Gesangkunst wirklich die schöne Stimme sei, oder ob Raffael auch ohne Hände der große Maler gewesen wäre. Die das Konzertpodium mit Kabarettkunst überfluten, bei denen die Pointensucht en vogue steht, die die moderne Pose „Gestaltungsart“ (vermeintlich — unvermeidlich) nennen, sie mögen geistreiche Köpfe sein; aber solange sie „without voice“ singen, sind sie nicht unter die berufenen Sänger zu rechnen.

Die Renaissance war naiv genug zu glauben, daß zum Singen in erster Hinsicht Stimme nötig, und daß sie das Mittel sei, die Seele offenbar werden zu lassen. Conrad von Zaberns Anweisungen zur Stimmbildung dokumentieren, daß ein Vortrag ohne ausgezeichnete Stimmittel ein Unding ist. Diese Anschauung beherrscht die Gesangswelt der Renaissance.

Zwei unzerstörbare Säulen machen die Gesangsmethode der Renaissance aus. Vielerlei Diffiziles rankt sich an ihnen aufwärts, eint sich in großem Bogen über ihnen. Feinste Beobachtungen an der menschlichen Stimme beweisen, daß auch in bezug auf Stimmpflege die Renaissance devise am Werke war: die Natur ist unsere beste Lehrmeisterin. In zwei Punkten stimmbildnerischer Art ist die Renaissance modern in des Wortes eklatantester Bedeutung, so daß unsere Tage ihrer Weisheit nichts hinzuzusetzen vermögen, so sehr sie sich auch mühen. Alle jene auf uns gekommenen Einzelbemerkungen über Stimmbehandlung, über Gesangsdynamik, über Vortragsfeinheiten, über Variationskunst, über die Koloraturen schwebten in der Luft, wären belangloses Gestrüpp, fügten

sie sich nicht einem Systeme ein, das auch vor einem Forum der jetzigen Praxis der Gesangsmethode glänzend bestehen würde. Erst an jenen zwei Säulen, an denen sich die Arabesken emporwinden und sich in lichter Höhe einen, erhalten die vielen Trefflichkeiten über Singen Sinn und Lebensrecht. Erst durch das System betrachtet, verlieren die Einzelheiten ihre gleichgültige Bedeutung. Weil sie organisch mit ihm verbunden sind, leben sie.

Nichts ist wichtiger als der Anfang. Bei aller Inangriffnahme erhebt sich die Frage: wo und wie? Die Stimmschulung beginnt dort, wo das Organ verhältnismäßig einwandfrei klingt. Die Schule darf nicht mit einem Herumexperimentieren einsetzen, sondern muß mit festem Griff die Stimme dort anfassen, wo bereits etwas von ihrem ureigensten Dasein in Erscheinung tritt, an der Stelle, wo sich das *donum dei* deutlich zeigt, wo die Begabung rein vokaler Art hörbar erscheint. Es ist der Punkt im Umfang, wo das klangliche Rohmaterial sozusagen schon etwas geläutert klingt, wo Kraft, Weichheit, Biegsamkeit, Timbre sich einstellen. Hier meldet sich das Substantielle der Stimme, ein gewisser, einzigartiger Wohlklang, das Individuallangsgepräge. Die noch keimhafte Seele des Singens versucht zu lallen, ein schon wärmender Vokallaut dringt zum Herzen, mag auch die Stimme in den übrigen Regionen vorläufig noch gänzlich unbedeutend erklingen.

Es ist bekannt, daß einzig an dieser Stelle ihres Umfanges die Stimme von Natur bereits zwanglos arbeiten kann. Wir haben die Idee, daß das fertige Organ in allen Lagen und Stärkegraden frei, ungehindert funktionieren müsse. Wir haben die Überzeugung, daß sich dieser Effekt durch allmähliches Übertragen der Eigenschaften der ideal klingenden Lage auf den ganzen Umfang der Stimme — allerdings unter strenger Beobachtung einer Anzahl rationeller Gesichtspunkte — erreichen lasse.

Im Jahre 1529 schrieb der Veroneser Gesangsmeister Rossettus einen in diesem Sinne denkwürdigen und fernwirkenden Lehrsatz nieder:

Alle Gesangkunst beginnt mit der Schulung der Stimme von einem besser tief als zu hoch liegenden Punkte des Umfanges aus. Die erforderliche Expirationsarbeit kennzeichnet sich durch das Gebot: äußerste Sparsamkeit im Atemverbrauch. Die Tonstärke muß zwischen *piano* und *mezzoforte* liegen. Wenn so die Stimme allmählich (stufenweise) entwickelt wird, wird sich ihre Gesamtklangmasse homogen gestalten und ihr Klanggepräge wird vollendet werden. Jedes andere Verfahren, z. B. frühzeitige Inangriffnahme der Höhe mit *Forteton* oder langes Singen in der Tiefenlage der Stimme ist verfehlt. Die Vokalwerkzeuge würden verletzt, das Klanggepräge zerrüttet werden.

Der Lehrsatz des Rossettus ist die erste Säule in der Methode des Renaissancezeitalters. Hundertfach verstößt die Praxis gegen dies Gesetz, ohne es in seiner Vernünftigkeit erschüttern zu können.

Der Lehrsatz ist nicht über Nacht gewachsen, sicherlich ist er nicht

der Einfall eines einzelnen. Er ist eine Entdeckung wie die des Feuers. Er gehört der singenden, sprechenden Menschheit als notwendiges Lebensgut zu. Schon Cicero war von probater Weisheit:

In jeder Stimme existiert ein gewisser, ihr eigentümlicher Mittelton. Von ihm aus das Organ stufenweise zu entwickeln, entspricht den hygienischen Grundsätzen und fördert die Stimmkraft. Doch ist es verpönt, die Stimme bis an ihre absoluten Grenzen zu gebrauchen. Vielmehr bediene man sich nur eines relativen, zwar ästhetisch einwandfreien Umfanges. Denn der höchste noch brauchbare Ton der Stimme liegt unterhalb ihres höchstmöglichen Schreitones.

Um die Höhe der Stimme zu schulen, würde die strikte Befolgung des Lehrsatzes von Rossettus genügen: Zurückhaltung in der Ton- und Atemgebung auch hier. Ein mühsamer Weg, der schmale Pfad der Tugend. Aber die menschliche Unzulänglichkeit gleitet hinein in den weiten Garten der Talmilorbeeren. Genügte ein geringer Stimmumfang allen künstlerischen Anforderungen, so ließe sich die Wirkung vollendeter Tongebung mit maßvoller Tonstärke erreichen. Aber die Stimme bedarf einer größeren Ausdehnung, als der naturgegebenen, um allen Aufgaben gerecht werden zu können. Von Natur aber sieht sie sich veranlaßt, entweder mit forcierter Bruststimme die Höhe zu erzwingen — Erfolg: die verschrieene Stimme — oder in die schwächlich-süßliche Fistelstimme überzugehen. Keins von beiden jedoch gestattet der allem Barbarischen abholde Renaissancegeschmack.

Es gibt einen Weg, der beide Klippen vermeidet. Die Renaissance hat ihn mit der Entdeckung der „voix mixte“ gezeigt und bereits gangbar gemacht. Diese Auffindung ist die zweite Säule ihrer Gesangskultur: Sie fand das Ausgleichsregister der menschlichen Stimme, das zwischen Brust- und Fistelstimme vermittelt, so daß die Höhe durch eine besondere Art des Stimmgebrauchs einwandfrei gewonnen wird.

Zacconi (1592) hat als erster dies dritte Register unzweideutig ausinandergesetzt und in seinen klanglichen Zuständen beschrieben. Vortrefflich sekundierte ihm der Sänger Cerone (1613). Aber längst vor Zacconi finden sich klare Anzeichen dafür, daß die Sängerwelt der niederländischen Schule sich der „voix mixte“ ausgiebig bedient hat. Ferner requiriere ich den bei den Deutschen wiederholt anzutreffenden Ausdruck „ex gutture“-Singen, der sogar auf das Mittelalter zurückgeht, auch den Gedanken, die Stimme müsse klingen, als ob sie „schwebe“, als Beweise für den ausgedehnten Gebrauch der „voix mixte“ im damaligen Gesang.

Den Anweisungen, mit linder Tongebung und mit sparsamstem Atemverbrauch zu singen, kam zur Schulung der „voix mixte“ das rein klangliche, vom Ohr aus zu regulierende Moment zu Hilfe; die „voix mixte“ erscheint als eine Mischung von Kopf- und Bruststimme. Hatte der Gesangsmeister vermocht, seinen Schüler klanglich diese Idee erfassen zu lassen, so handelte es sich im wesentlichen nur noch um deren praktische

Einübung. Die Methode hierfür ist kaum zu fixieren, da jeder Schüler andere Bedingungen mitbringt. Jedenfalls aber wird man dem extremsten aller Vokale, nämlich U, der die Bildung der „voix mixte“ erfahrungsgemäß stark begünstigt, weitesten Spielraum eingeräumt haben. Zacconi macht die entsprechenden Andeutungen.

Verschiedene Dokumente aus jener Zeit haben mich zu der Überzeugung gebracht, daß die gute Schule jener Zeit die „voix mixte“ als das bevorzugteste Gesangsregister möglichst für jede Wiedergabe der Werke der A cappella-Periode beansprucht hat. (Diesbezügliches findet man in meinem Buche: „Die Grundsätze der Stimmbildung.“) Das Ebenmaß in der Ausführung der Werke der anderen Künste, die die Heiterkeit und Gleichsinnigkeit der Renaissance-Psyché widerspiegeln, findet ihr Gegenstück in der Großzügigkeit, jeden äußerlichen Effekt verwerfenden Kontrapunktik der Palestrina-Epoche. Für ihre Wiedergabe kann nur die Selbstzucht und Satttheit solcher Stimmen in Betracht kommen, die sich der Schule der „voix mixte“ unterzogen haben. Von ihr aus meistert der Vortrag jede dynamische Schattierung.

ZUM
70. GEBURTSTAG GIOVANNI SGAMBATI'S
VON DR. MAX UNGER IN LEIPZIG

Am 18. Mai feierte Giovanni Sgambati, einer der bedeutendsten lebenden Tondichter Italiens, seinen 70. Geburtstag. Für einen, der ein so großer Verehrer seiner Musik ist wie der Schreiber dieser Zeilen, bedarf es sicher keiner Rechtfertigung, daß er ihm damit ein kleines Blatt zu einem großen Kranze flechten möchte. Außerdem ist es keine Frage, daß es auch in Deutschland dringend nötig ist, auf so ehrlich und ernsthaft strebende, aller Reklame abholde Musiker wie Sgambati nachdrücklich hinzuweisen.

Sgambati's äußeres Leben ist bisher sehr schlicht verlaufen. Am 18. Mai 1843 der Ehe eines Juristen mit einer Engländerin entsprossen, entwickelte er sich schon früh zu einem tüchtigen Klaviervirtuosen. Als Lehrer von ihm werden Barberi, Natalucci und Aldega genannt. Sowohl Liszt als Wagner wurden auf den jungen Künstler aufmerksam, und kein Geringerer als der Bayreuther Meister selbst empfahl im Jahre 1876 seine beiden Quintette op. 4 und 5 mit Erfolg dem Mainzer Hause B. Schott's Söhne zum Verlag, und Liszt überwachte seine Klavierstudien noch, als der Schüler schon selbst zu einem angesehenen Pianisten herangereift war. Seit 1877 ist Sgambati als gesuchter Klavierlehrer an dem Musiklyzeum der Cäcilienakademie in Rom tätig, indem er nebenbei eifrig komponierte und für Beethoven, Brahms und die Romantiker auch als Dirigent ebenso eintrat wie für Liszt und Wagner.

Das ist der Grundzug von Giovanni Sgambati's musikalischer Wesensart: keines seiner Werke verleugnet die Nationalität des Tondichters. Wohl lassen sich bei ihm fremde, vor allem deutsche Einflüsse, z. B. Einflüsse der deutschen Romantik, natürlich auch von Wagner und Liszt herzuleitende, nachweisen, immerhin jedoch schwerlich mehr, als sie durch die musikalische Entwicklungsgeschichte nun einmal bedingt sind. Selbstverständlich schmälert dies das Verdienst Sgambati's auch nicht um einen Finger breit. Ist er doch im Grunde sich selbst und seiner Nationalität treu geblieben. Ein leuchtender Sonnenschein überflutet wärmespendend die südlich farbenfreudigen Bilder, die die Phantasie unschwer aus seinen Werken hervorzaubert, und zwar trifft das nicht etwa nur bei seinen vielen kleineren Stücken zu, sondern nicht minder bei den großen Schöpfungen seines Geistes. Nur an seinem umfangreichsten und zugleich vielleicht herrlichsten Werk, an dem Requiem, sei das zu erläutern versucht. Hier wirkt sogar noch das „Dies irae“, das von anderen Komponisten zerknirschend, ja oft geradezu nervenpeitschend aufgefaßt wird, trotz aller

gewaltigen Eindruckskraft infolge seiner klaren und sinnfälligen, dabei aber durchaus vornehmen Linienführung wenigstens schon nach den ersten paar mächtig aufrüttelnden Takten beinahe trosterweckend und hoffnungsfreudig.

Innerhalb dieser echt nationalen Ausdrucksweise ruht die Eigenart des Tondichters. Eine ungekünstelte, aber vornehme, in ihrer Schönheit oft geradezu überraschende harmonische Feinsinnigkeit ist sein persönlichstes Eigengut. Nirgends kritiklos sich fortquälende Papiermusik ist das, sondern stets von klarem Wirklichkeitsgefühl gezügelte, chor- und orchestermäßig gehörte Sinnenmusik. Kein Wunder, daß Sgambati, wenn er auch noch nicht gerade heimisch in Deutschland genannt werden kann, hier immerhin kein seltener Gast mehr ist.

Sgambati ist kein Vielschreiber. Die Liste seiner wichtigsten Werke ist daher bald aufgesagt: nur einige vierzig Werke zählt der Katalog von B. Schott's Söhne, die seiner Muse immer treu geblieben sind. Von den Werken, die der Klavierspieler Sgambati seinen Kollegen geschenkt hat, und die sich sämtlich durch einen hervorragenden Klaviersatz auszeichnen, erwähne ich nur sein ehernes Klavierkonzert in g-moll op. 15, einen Wurf von prächtiger Formung und dankbarer Wirkung, seine beiden glänzenden Konzertetüden op. 10, und von nicht so anspruchsvollem und mäßigerem Schwierigkeitsgrad die ziemlich bekannten Stücke: Vecchio Minuetto (aus op. 18), Gavotte in as-moll (op. 14) und seine Bearbeitung eines Beethovenschen Menuetts. Von seinen Orchesterwerken ist die Symphonie in D-dur (op. 16) hervorzuheben, die ihre erfolgreiche Runde durch alle Städte des In- und Auslandes gemacht hat. Auf kammermusikalischem Gebiet habe ich noch außer seinen genannten 4. und 5. Werken sein feinsinniges, wohl lautgesättigtes Streichquartett in Des-dur op. 17 zu erwähnen; endlich stammen aus seiner Feder einige wohlgestaltete Stücke für die Violine und eine Anzahl schöner Lieder und Duette.

Geburtstagsartikel haben eigentlich nur dann eine Berechtigung, wenn sie dazu beitragen, die Werke des Gefeierten in weitere Kreise hineinzutragen. Möchten diese wenigen Zeilen das Ihre tun, die Lebensfreudigkeit der Werke Sgambati's immer mehr zu wirklichem Leben zu erwecken!

DER IV. WETTSTREIT DEUTSCHER MÄNNER- GESANGVEREINE UM DEN WANDERPREIS DES KAISERS IN FRANKFURT A. M.

AM 5.—8. MAI

VON KARL WERNER IN FRANKFURT A. M.

Der Männergesang ist eine durch sein eigenes Wesen auf ein kleines Sondergebiet beschränkte Kunstgattung, die in bescheidenen Grenzen gepflegt werden soll, deren übermäßiger Modekultus aber zur Einseitigkeit führen muß und besseren Elementen des Kunstlebens den Platz wegnimmt.“ Diesen Worten Georg Göhlens wird niemand widersprechen können. Besonders alle, die mit einem gemischten Chor zu arbeiten haben, wissen ein Liedchen davon zu singen, wie schädlich der Männerchorsport auf die Pflege des gemischten Chorgesangs wirkt: die schwache Besetzung der Männerstimmen ist eine dauernde Krankheit so ziemlich aller gemischten Chöre; übrigens ein wundervoller Unterschied: die Frauenstimmen müssen Vereinsbeitrag zahlen, dafür dürfen sie mitsingen; die Männer werden bezahlt, dafür müssen sie in die Probe kommen. Schon aus diesem einen Grunde ist es für die wirkliche Kunstpflege bedauerlich, daß der Deutsche Kaiser den Männerchorsport immer noch mehr fördert. Zwar will er die Unnatur — der Schatten eines jeden Wettsingens — vermieden haben, er hat auch eine Kommission eingesetzt, die „durch Ablehnung ungeeigneter, wie durch Beschränkung der Auswahl hinsichtlich zu häufig angemeldeter Chöre und durch Ratschläge aller Art auf angemessene und mannigfaltige Ausgestaltung des Programmes hinzuwirken“ hat. Es wird jeder zugeben, daß hier ein Wille des Kaisers vorliegt, der klar und bestimmt die Kommission von sechs ersten Fachleuten anweist, für das künstlerische Niveau der Vorträge zu sorgen. Diese Kommission ist also verantwortlich. Nun sehen wir zu, was die sechs Herren geleistet haben. Zum Unterschied von 1909 (damals war Hegar etwas unbeliebt!) war Hegar ziemlich vertreten, dagegen vermißte man Lothar Kempfer. Ferner fehlten gänzlich die Chöre der mährischen Lehrer; gerade diese böhmische Literatur sollte auf solch einem Wettstreit, wo wenigstens die rheinischen und norddeutschen Gaue vertreten sind (die anderen Landschaften waren kaum oder gar nicht vertreten), zur Diskussion gestellt werden. Dafür wurden reichlich ein Dutzend Sächelchen (sogar ein Liedlein im Volkston von Julius Wengert verirrte sich in das Programmbuch) vorgetragen, die ein Dirigent von guter musikalischer Kinderstube in keinem Konzert singen läßt. Der einzige Grund, warum man solche Unterhaltungsware durchließ, ist wohl der: man wollte dem Deutschen Kaiser, der doch jeden Chor anhört, auch eine Freude bereiten — oder einen Beifallserfolg beim Publikum erzielen. Eine famose Einschätzung des musikalischen Geschmacks unseres Kaisers. — Ist also dieser Wettstreit an sich schon eine Angelegenheit von nur bedingtem künstlerischen Wert, so unterblieb es leider, aus diesem Wettsingen eine Art Revue über den Stand der gegenwärtigen deutschen Männerchorpflege zu geben. Und das sowohl hinsichtlich der auf diesem Wettstreit vertretenen Literatur, wie auch in der Beteiligung. „Das ganze Deutschland soll es sein!“ Es war es aber nicht. Es fehlten im besonderen Thüringen und Sachsen; Süddeutschland war nur durch Offenbach a. M. und Karlsruhe vertreten. So ist aus dem deutschen Wettstreit ein Ringen zwischen den Sängern am Rhein und an der Spree geworden. Für die beiden ersten Vereine interessiert man sich, die dritten und folgenden Preise sind im Grunde einerlei. Nun haben wir in der deutschen Musikpflege eine solch heilsame Dezentralisation; diese wird im

Männergesang zunichte gemacht. Dann: die formale Seite des Wettstreits liegt trotz der sich immer wiederholenden Wünsche sehr im argen. Das intelligente Sängermaterial wird ebenso gewertet wie die musikalischen Analphabeten in Arbeiterkreisen, die durch die mangelhafte Unterweisung im Schulgesang jedes geschulten Gehörs entbehren müssen. Dann existiert zwischen dem Rheinländer und dem Norddeutschen ein Unterschied im Volkscharakter, der eine Wertung mit gleichem Maß ausschließt. Das berühmte Wort: Gleiches Maß für alle ist der Tod jedes wahren Urteils, das ja nur dann zurecht besteht, wenn es psychologisch die Voraussetzungen und den Willen zur Leistung zu erkennen sucht und an der Absicht der Leistung die Tat mißt. Oder hat man schon gehört, daß Caruso „besser“ ist als Messchaert? Der eine ist so, der andere so. Das Wie und Warum fesselt. Höchstens, daß Untersekundaner auf Wunsch nachprüfen, daß das Nibelungenlied über der Odyssee steht. Ja, wenn die Preisrichter wenigstens ihr Urteil begründen wollten! Sie schreiben Zahlen und addieren. Es soll hier in keiner Weise Mißtrauen gesät werden; die Preisrichter, glänzende Persönlichkeiten der deutschen Musik, werten die Leistungen, wie es ihre persönliche Berufsehre gebietet. Aber es wäre ihnen sicher lieber, wenn sie die Leistungen würdigen könnten, Vorzüge, Mängel und Eigenart der Chorleistung und Auffassung literarisch darstellen könnten. Dann erschiene eine Art Hausapotheke, die sehr viel zur Gesundung der Männerchöre beitragen könnte. Das alles geschieht in der Schweiz, zum Teil auch in Süddeutschland, überall da, wo man das Wettsingen nicht als Sport, sondern als Volkserziehung betrachtet. Nur in Norddeutschland scheint es nicht möglich zu sein. Eine solche Begründung des Urteils hätte nebenher noch die Annehmlichkeit, daß statt der Verdächtigungen (in Köln wurden sie öffentlich ausgesprochen) eine sachliche Diskussion möglich wäre. Jetzt ist das Urteil der Preisrichter streng genommen eine Bestimmung, kein Urteil. Man braucht den Kölner Fall nicht weiter ernst zu nehmen, auch nicht Vergleiche mit spielenden Kindern, die bei einem Mißerfolg nicht mehr mitspielen, heranzuziehen. Das Interessanteste ist die Stellung der Kritik in Köln. Im Gegensatz zu nahezu allen deutschen Musikreferenten waren die rheinischen über das Ergebnis empört. Man sieht an solchem Schulbeispiel, wie schädlich der Lokalpatriotismus für das Ansehen des Kritikerstandes und für den Fortschritt in der Kunst ist. Auch die mir ganz unverständliche Wertung der Offenbacher und Magdeburger Sänger wäre bei einer Begründung des Urteils sofort aufgeklärt.

Als Preischor war dieses Mal die Wahl auf eine (übrigens für diesen Zweck erleichterte) Komposition von Friedrich Hegar gefallen. „1813“ heißt der Preischor. Er ist der beste, der bis jetzt zu einem Kaiserwettsingen komponiert wurde. Um diesen Text, der stark verschiedene Empfindungen in kurzen Versen bringt, und bei dessen Konzeption der Züricher Verfasser Adolf Frey kaum an eine Komposition gedacht haben mag, zu vertonen, bedurfte es einer konzisen und treffenden musikalischen Charakterisierungskunst. Hegar, der sich früher gern in romanisch leise angehauchter Lyrik ausdehnte, mußte hier auf dankbare musikalische Wirkungen verzichten. Er ist der sehr naheliegenden Gefahr, eine Komposition zu schreiben, die ohne rechten organischen Zusammenhang ist, eben gerade entgangen. Musikalisch bietet der Chor fesselnde Schönheiten; doch glaube ich nicht, daß er sich in dieser erleichterten Form so einbürgert wie seine anderen Kompositionen, die viel dankbarer sind. Der Chor stellt besonders an die Intonation und die intelligente Auffassung des Dirigenten große Anforderungen. Auch hat er nur dann eine gute Wirkung, wenn er sehr gut und vor allem rein gesungen wird. Bei der Bewältigung dieses ausgesprochen schweren Werkes zeigte es sich, daß im allgemeinen ein bemerkenswerter Fortschritt in den Vereinen gemacht worden ist, Wenn ein solches

Wettsingen das Ohr nicht gleichgültig machte gegen die mittleren und geringeren Leistungen: man war erstaunt, wie gerade die kleineren Chöre und besonders die Vereine aus Arbeiterkreisen den schweren Hegarschen Chor bewältigten. Die rheinischen Vereine imponierten durchweg mit ihrem in jeder Hinsicht glänzenden Material. Doch machte man die auffällige Beobachtung, daß die dortigen Dirigenten mehr auf die Virtuosität der Chorleistung als solche achten, denn auf feine poetische und musikalische Kultur. (Darin und überhaupt an sachlichem Ernst sind ihnen die Kollegen aus Norddeutschland unbedingt überlegen.) Diese Vereine singen einen Wett-Preischor mit allen Finessen, derart, daß man die Absicht spürt. So ist Mathieu Neumann, der mit 346 Sängern, dem größten Chor, Concordia-Essen auftrat, der richtige Virtuose am Chordirigentenpult. Etwas von dieser selbstgefälligen Virtuosität zeigten auch die Kölner. An Einheitlichkeit und Wohllaut des Klanges, an Singfreudigkeit steht der Kölner Männergesangsverein einzig da. Man kann es ruhig sagen: Wer diesen Verein nicht gehört hat, weiß nicht, wie ein Männerchor überhaupt klingen kann. Eine sieghafte Kraft und ein unvergleichlich schmelzender Hauch im Piano, dabei spürt man nie auch nur das Atom einer Anstrengung. Dennoch — der Vortrag des Preischores erwärmte nicht so, wie man erwartet hatte. Auf die speziell intellektuelle Seite der nachschöpferischen Leistung war von Prof. Schwartz nicht das Gewicht gelegt worden. Es fehlte das innere Feuer. Man ward nicht begeistert. Das war beim Berliner Lehrergesangsverein anders. Hier erfüllte sich endlich der Wunsch: alle Sänger empfanden, was sie singen. Das war eine Interpretation des Kunstwerks „1813“ von Hegar! So strahlte die innere Wucht am Schluß des Preischors eine Begeisterung sondergleichen aus. Der Chordisziplin der Berliner mußte man hinsichtlich der klanglich vollendeten Aussprache, der einzig schönen Phrasierung, der leichten Durchsichtigkeit des Stimmengewebes unbedingt den Vorzug geben. Auch bot die Auffassung von Prof. Schmidt einen völlig ungetrübten Genuß. Das leichte Steigen und Fallen der absoluten Intonation kann diese wundervolle Leistung unmöglich herabsetzen. Neben diesen ersten Leistungen sind an hervorragenden Nachschöpfungen des Preischors noch zu nennen: der Posener Lehrergesangsverein (Musikdirektor Gambke), Liedertafel München-Gladbach (Musikdirektor Thelen), die Concordia-Aachen (Musikdirektor Dietrich) und der Sängerkhor des Turnvereins Offenbach a. M. (Musikdirektor Glück). Der Wettstreit ward mit einem künstlerisch nicht gerade anregenden Eröffnungskonzert von dem Massenchor des Frankfurter Sängerbundes unter Prof. Fleisch eingeleitet und wurde mit zwei Chören, die der Massenchor der hiesigen Sängervereinigung unter Musikdirektor Kern vortrug, beendet. Es ist recht bedauerlich, daß man eine solche Gelegenheit nicht ausnutzt, um neue Werke größeren Stils aufzuführen. Mit dem Singen von Volksliedern im Massenchor nützt man der deutschen Männerchorliteratur nicht.

DAS DRITTE OSTPREUSSISCHE MUSIKFEST IN KÖNIGSBERG

(9.—13. MAI 1913)

VON DR. LUCIAN KAMIENSKI IN KÖNIGSBERG I. PR.

Es ist an der Zeit, uns zu fragen, wo es hin will und wo es hin soll mit unserem Musikfestwesen. Wir schauen wie in einen ungedämmten Strom, der bald mit entschiedener Kraft vorwärts, bald in wirrem Strudel rückwärts, bald in vielen Armen weit auseinander läuft, und hilfesuchend wendet das Auge sich nach dem Oberlaufe: wo und wie kam er her, welches ist seine eigentliche Richtung? Heute vor rund 200 Jahren sprang in Englands Hauptstadt seine erste Quelle, und in London und einigen anderen großen Städten des organisatorisch hochbeanlagten Albion schwoll er während des 18. Jahrhunderts zum jungen Flusse an. Für die erste Ursache der seit 1709 aufgekommenen Kirchengesangsfeste dürfte das Verlangen nach einem ungewöhnlich starken, leistungsfähigen Chor, also nach Aufführungen zu halten sein, die über das Alltägliche hinausgingen. In Händels Werken findet die junge Bewegung dann ein geeignetes Objekt, an dem sie sich auswächst und zu ständigen, von der Hauptstadt aus an die ganze Nation sich wendenden Einrichtungen führt. Als dann im letzten Drittel des Jahrhunderts auch Deutschland den Gedanken übernimmt, das eben dabei ist, den Primat der Fürstenhöfe in der Tonkunst zu beseitigen und ein reges bürgerliches Konzertleben zu entfalten, ist nun freilich an eigentlich nationale Musikfeste nicht recht zu denken. Zwar thront in Wien nominell ein Deutscher Kaiser, zwar setzt die Bewegung eben in der musikalisch blühenden Habsburger Residenz ein, doch die Feste der Tonkünstlersozietät können nicht zur deutschen Nation sprechen, die, politischen Sonderinteressen nachgehend in der Donaustadt längst nicht mehr ihre eigentliche Hauptstadt erblickt. Da fährt das reinigende Gewitter der napoleonischen Zeit-darein, der morsche Bau des Römischen Reiches fällt zusammen, und nun sprießen in den verjüngt, wenn auch noch partikularistisch emporstrebenden deutschen Landen, wo eben der Boden gut ist, hier und da Musikfeste auf, die wir als Provinzialfeste bezeichnen wollen. Bei diesen Festen, deren berühmtester und rühmlichster Typus die heut noch blühenden Niederrheinischen sind, handelt es sich wieder in erster Linie um Aufführungsinteressen; der betreffende Ort oder Gau soll wertvolle Musik in ungewohnt musterhafter Darbietung genießen, dabei aber spricht die Propaganda für neue, kennenswerte Werke auch schon ein nicht unwesentliches Wort mit. Endlich kommt, als Deutschland bereits Wege zu einer neuen Reichseinheit sucht, als die Erfindung der Dampfbahn begonnen hat, den Verkehr der einzelnen Landesteile miteinander in ungeahnter Weise zu erleichtern, unter Liszts Ägide der Allgemeine Deutsche Musikverein und ruft gelegentlich seiner Versammlungen wandernde Musikfeste ins Leben, die sich an die ganze Nation wenden. Die „Tonkünstlerfeste“ nehmen nun grundsätzlich die Aufgabe auf sich, in allen deutschen Gauen für neue und nicht genügend gewürdigte ältere Kompositionen zu werben, beschränken sich freilich in der Ausführung immer einseitiger auf die Pflege neuer Werke, so daß der mittlerweile erstarkten musikalischen Renaissancebewegung das Recht, ja die Pflicht zufällt, sich auch ihrerseits mit eigenen wandernden Werbefesten für vergessene Schätze der Musikgeschichte an das deutsche Volk zu wenden: sie tut es in den großen deutschen Bach-Festen, die unter dem Banner Johann Sebastians allgemeinere Renaissancebestrebungen zur Geltung zu bringen suchen. So zweigen sich die Interessen schließlich auseinander, die Pro-

vinzialfeste bestehen zu Recht fort und mehren sich noch, um den einzelnen Landesteilen Musteraufführungen zu verschaffen, während die genannten großen Nationalfeste inhaltliche Zeitaufgaben zu lösen streben. Wo aber, fragt man, bleiben denn die Beethoven-, die Brahms- und jene sonstigen Feste, die, gleichfalls an die ganze Nation gewandt, Glanzaufführungen anerkannter, populärer Meister geben? Hier liegt meines Erachtens eine innerlich nicht voll zu rechtfertigende Erscheinung des Musikfestwesens vor. Wir können kühnlich behaupten, daß die Beethoven- wie auch die Brahms-Frage prinzipiell gelöst ist. Beider Meister Werke sind im weitesten Sinne volkstümlich, ihr Aufführungsstil ist gefunden. Und gerade das Publikum, das sich in der Lage befindet, Nationalmusikfeste in der Regel zu besuchen, ist durchschnittlich leicht auch in der Lage, in großen Musikzentren ganz vortreffliche Aufführungen Brahms'scher oder Beethovenscher Werke zu genießen, — anders das eigentliche Provinzpublikum, das sich weite Musikfest- und Residenzreisen nicht so ohne weiteres leisten kann. Was also bleibt den „besitzfestigenden“ Nationalfesten als Aufgabe? Doch im ganzen weniger Kultur als Kultus berühmter Meister. Und was frommt der? Snobismus, Modegötzendienst, Ablenkung von wirklich vitalen Kunstinteressen gehen in seinem Gefolge. Kurzum: ich halte es für die besondere Mission der nationalen Musikfeste (nicht minder etwa der mit den Kongressen der Internationalen Musikgesellschaft verbundenen internationalen), durchaus für dringende inhaltliche Fragen, an denen ja wahrhaftig kein Mangel ist, einzutreten, und wo sie dies nicht tun, vermag ich in ihnen nicht die Deckung eines berechtigten Bedürfnisses zu erblicken, sondern mehr oder weniger einen Mißbrauch einer zu hohen Aufgaben berufenen Ausnahmeeinrichtung. Demgegenüber möchte ich den Provinzialmusikfesten heute als wesentlichste Aufgabe die Darreichung von Musteraufführungen an das Provinzpublikum zuschieben. Das exponierte Forum, auf das noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ganz Deutschland blicken mußte, sind die Provinzialfeste der Gegenwart kaum mehr, seit die Nationalfeste ihnen die bedeutendsten Aufgaben abgenommen haben. Doch was ihnen auch jetzt noch zu verrichten bleibt, ist genug, um ihnen neben jenen eine recht wichtige Stellung vorzubehalten. Ja, sie verdienen von der nationalen Warte aus eine weit höhere Beachtung als sie ihr infolge der wuchernden Fülle an allgemein deutschen Veranstaltungen heute geschenkt wird, und hier so gut wie im regulären Konzertleben heißt es nachdrücklichst auf der Notwendigkeit einer vernünftigen Dezentralisation, auf der Nützlichkeit autonomer provinzieller Organisationen gegenüber den Zentralisationsbestrebungen des großen Musikmarktes und der großen Musikmetropolen zu bestehen. Die Provinz braucht Musteraufführungen, um den Gehalt wertvoller Musik in demjenigen Grade äußerer Vollendung aufzunehmen, den unsere Zeit erreicht hat. Sie braucht Musikfeste um der Anregungen willen, die sowohl von dem gehäuften Auftreten trefflicher Künstler, von der Güte und dem festlichen Geiste der Aufführungen, von der Wirkungskraft ungetrübt schön dargebotener Monumentalwerke wie auch von ihrer eignen ungewöhnlichen Kraftentfaltung in ihr werktätiges Musikleben hineingehen; Anschauung und Wille finden dabei in gleicher Weise ihren Nutzen. Was dabei zweckentsprechend aufzuführen ist, ergibt sich nun nach allem Gesagten von selbst: es wird von Rechts wegen auf einen Querschnitt durch das ganze Idealrepertoire des ordentlichen Konzertlebens, das wäre also: durch den ganzen lebensfähigen Bestand der Kompositionsgeschichte herauskommen müssen, — natürlich nicht ohne Berücksichtigung der besonderen örtlichen Verhältnisse, und nicht ohne die Freiheit, durch besondere Nuancen des Programms auch über die engeren Grenzen der Provinz hinaus allgemeiner interessierende Fragen aufs Tapet zu bringen. Wenn somit auch eine Auswirkung von der Tragweite der Tonkünstler- oder Bach-Feste durchaus nicht im

Sinne dieser, an einen einzelnen Gau gewandten Feste liegt, so sollte immerhin auch auf sie vom höheren, auf den Inhalt gerichteten Standpunkte aufgemerkt werden, ob nicht der großen Allgemeinheit von ihnen stichhaltige Anregungen zugeführt werden könnten. Der Hauptgrund indessen, weshalb ich die Provinzialfeste der liebevollsten Beachtung für wert halte, ist das Interesse, das wir an einer Hebung der musikalischen Kultur in den Provinzen, an einer möglichst musikkulturellen Gleichstellung aller deutschen Gaue haben müßten. Um die von Haus aus mit Konzerten ersten Ranges gesegneten Hauptzentren ein gutes, weites „Drainagenetz“ von Provinzial-Musikfesten, und über dem allem die Nationalfeste als Instanzen zur Lösung bedeutender inhaltlicher Zeitprobleme: so etwa denke ich mir die ideale Gestaltung unseres Musikfestwesens.

Weiter schon bin ich auf der Suche nach Richtlinien abgeschweift, als man es mir mit Rücksicht auf meinen Gegenstand vielleicht zubilligen wird. Ich sollte ja nur über das Dritte Ostpreußische Musikfest berichten! Dafür aber brauchen wir nun nicht mehr aus der Froschperspektive an die einzelnen Positionen dieser Veranstaltung heranzutreten. Wie löste das Fest die ihm soeben zugewiesenen Aufgaben als Provinzialmusikfest? Es gab seinem Publikum Aufführungen von wahrhaft festlicher Schönheit. Die Chorvereine der Stadt Königsberg (die übrigen in Betracht kommenden Städte Ostpreußens liegen allzu weit entfernt, um sich aktiv an dem Werke zu beteiligen) hatten einen starken Festchor gestellt, der unter vortrefflichen Führern sich zu Leistungen außerordentlicher Art emporschwang. Aus den Orchestern der Königsberger Stadthalle (das hierbei seine Feuertaufe bestand) und des Breslauer Orchestervereins, verstärkt durch Berliner Kammermusiker, Philharmoniker u. a., war ein Instrumentalkörper von ungewöhnlicher Stärke und Schönheit gebildet, der gleichfalls hielt, was er versprach, und nicht weniger glänzend präsentierte sich mit geringen Ausnahmen der stattliche Trupp der Solisten. Auch die Auswahl der gebotenen Werke entsprach im Prinzip den vorhin abgeleiteten Forderungen. Sie gab ungefähr den erwünschten „Querschnitt durch die Musikgeschichte“ von Bach bis zur Gegenwart und interessierte dabei durch manchen aparten, für die Allgemeinheit kennenswerten Zug. So machte gleich der erste Tag an erster Stelle mit einem konzertmäßigen Auszuge aus Mozarts „Idomeneo“ bekannt, was zwar selbstverständlich keinen fertigen, runden künstlerischen Eindruck ergeben konnte, doch von den hohen Werten der heut völlig brachliegenden „Idomeneo“-Partitur schlagend genug überzeugte und dazu anregte, die edelsten Schätze daraus, verschiedene Arien und Chöre, wenigstens im Konzertsaal zu pflegen — bis etwa ein Kolumbus sich findet, der das Ei richtig stellt und den Bühnen das reiche Werk wiederschenkt. Zu einem nachdrücklichen Hinweis veranlaßt mich ferner der schöne Erfolg des Beethovenschen Tripelkonzerts op. 56 am zweiten Tage, der das übliche abfällige Urteil über diese Arbeit in keiner Weise rechtfertigte. Allerhand Apartes verhielt besonders der Zettel des Kammermusik-Abends am dritten Tage: das Klavierquartett op. 5 des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, eine noble, schöne Musik, lenkte mit Recht die Aufmerksamkeit auf die vergessenen Kammerwerke des historisch recht interessanten prinzlichen Komponisten, und einige Mozartsche Gesangsraritäten wirkten zwar an sich nicht gerade schlagend, regten aber immerhin in dankenswerter Weise zur Beschäftigung mit den losen Gesangsstücken an, die, unbeachtet von der Praxis, in der Mozart-Ausgabe schlummern. Den freundlichsten Eindruck hinterließ davon das Terzett „Mi lagnerà tacendo“. Für Königsberg neu war am ersten Tage das herrliche Brahms'sche Doppelkonzert für Geige und Cello, am zweiten vor allem die „Domestica“ von Strauß, am dritten die Sechste Cellosuite und das Fünfte Brandenburgische Konzert von Bach und endlich auch, wenigstens als vollständiges Werk, die Bach-

sche h-moll Messe. Manch andere Wahl freilich war weniger gutzuheißen, und zwar kam gerade die moderne Kunst, für die in Königsberg noch sehr viel zu tun ist, hierbei schlecht davon. Neben Strauß' „Domestica“, also einem bedeutenden Spezimen, war schon Paul Scheinpflugs freundliche Shakespeare-Ouvertüre nicht ganz das Rechte, die „Vineta“-Phantasie für Harfen und Orchester von Franz Poenitz aber fiel vollends aus dem Rahmen. Die schwächste Seite der Programme war sodann die Art der Aneinanderreihung der einzelnen Werke. Es ist gewiß nicht leicht, einen einmal „angenommenen“ Bestand von Werken auf vier große, vielköpfige Konzerte zu verteilen, doch es mußten ja nicht um jeden Preis gerade diese und keine anderen Kompositionen sein! Unter Aufrechterhaltung derjenigen Werke, auf welche die Festleitung besonderen Wert legen zu müssen glaubte, hätte sie, wo sich ein unlösbarer Knoten ergab, diesen einfach durchhauen, nämlich die störenden Werke aus dem Material ausscheiden und neue, passendere dafür einsetzen sollen. So hätte eine derartige Unruhe, wie sie vor allem das Programm des zweiten Tages beherrschte (Scheinpflugs Shakespeare-Ouvertüre, Beethovens Triplekonzert, Strauß' „Domestica“, Webers „Euryanthe“-Ouvertüre, Poenitz' „Vineta“, Webers Konzertstück, Beethovens Fünfter!), vermieden werden können. Es zeigte sich indessen, daß beim Publikum die Freude an den prächtigen Aufführungen stärker war als die Empfindung für die Mängel des Programms, und ohne diese Mängel etwa ungerügt hinzunehmen, möchte auch ich hier betonen, daß doch eben in derjenigen Beziehung, auf die das allermeiste ankommt, die Gaben des Festes größtenteils vortrefflich ausgefallen und auch die Grundlagen des Programms richtig orientiert gewesen sind.

Nun noch einen kurzen Streifblick über die Eindrücke der einzelnen Tage. Fritz Steinbach dirigierte den ersten und versetzte die Zuhörer in gewagtem Sprunge von Mozart zu Brahms in freudig gesteigerte Festesstimmung, um am Schlusse mit Brahms' Erster einen seiner wirksamsten Trümpfe auszuspielen. In die Leitung des überbunten und (wohl um niemanden zu kurz kommen zu lassen) überlangen zweiten Konzerts teilten sich die beiden Königsberger Symphoniedirigenten, der jüngere Paul Scheinpflug mit der „Domestica“, der ältere Max Brode mit Beethovens Fünfter als Hauptwerk und behaupteten sich, jeder in seiner Art, recht ehrenvoll neben dem ruhmverklärten Gaste des ersten Tages. Vom Kammermusikabend (3. Tag) hätte man wohl erwarten dürfen, daß er durch die Herausstellung der trefflichen Solisten der bisherigen Konzerte ähnlich wie beim vorigen Feste zu einem Höhepunkt im Ganzen werden würde. Das war nun leider nicht der Fall, und die Stimmung wäre ziemlich flau geblieben, wenn nicht der von Conrad Hausburg zu hoher Kultur gebrachte Königsberger a cappella-Chor mit einigen wundervoll vorgetragenen Brahmschen Chorliedern und danach das packend exekutierte fünfte Brandenburgische sie doch noch gehoben hätte. Seinen entschiedenen Höhepunkt aber erreichte das Fest in der Aufführung der Bachschen Hohen Messe unter Siegfried Ochs am vierten Tage, und mit diesem wahrhaft grandiosen Finale klang es in einer Weise aus, die alle Bedenken und Zweifel verstummen machte: Sebastian Bach sprach, und Siegfried Ochs ist wirklich sein Prophet. Von den Gesangssolisten, die in den verschiedenen Aufgaben der verschiedenen Tage hervortraten, möchte ich vor allem die schönstimmige und technisch hochkultivierte, obzwar kühl anmutende Anna Kämpfert, die mit neidlichen Mitteln grundmusikalisch wirkende Maria Philippi und Felix Senius rühmen, der die natürlichen Grenzen seiner Stimme durch bewundernswertes Können und echt künstlerischen, warmen Vortrag vergessen läßt. Tüchtig behauptete sich neben ihnen Arthur van Eweyk, während Gertrude Foerstel, die nicht ohne Anmut die Ilia im „Idomeneo“ sang, im Kammerkonzert abfiel. Unter den Instrumentalisten stand wohl Artur Schnabel obenan als ein belebendes Element in ver-

schiedentlichen Ensembles wie auch als faszinierender Solist im Weberschen Konzertstück am zweiten Tage. Karl Klingler nahm sich im Ganzen etwas feminin aus, ohne seiner technischen Meisterschaft zu nahe treten zu wollen; echtes charaktervolles, aus vollem schöpfendes Musikertum nahm hingegen immer wieder in Hugo Beckers Spiel gefangen, der nur leider im Kammerkonzert durch Otto Lüdemann in nicht vollwertiger Weise ersetzt war, und über den Flötenmeister Emil Prill, die brillanten Bachtrompeter Werle-Köln und Herold-Frankfurt a. M. geht die Reihe dann noch weiter.

Schöne, zum Teil hervorragende Aufführungen also, ein im ganzen zweckentsprechend ausgewähltes, obwohl nicht einwandfrei zusammengestelltes Programm, interessante, auch außerhalb des engeren Wirkungsbereichs beachtenswerte Anregungen kennzeichnen das dritte Ostpreussische Musikfest. Alles in allem kann daher Ostpreußen recht zufrieden sein und sich bei der Festleitung, die in dem Ehrenpräsidenten Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen ihre Seele erblickt, für die Reihe musikalischer Feiertage herzlich bedanken. Und entsprach der Besuch und damit der finanzielle Erfolg aus mancherlei diskutablen Ursachen nicht den gehegten Erwartungen, so kann doch der ideale Ertrag im Überschlag vollauf befriedigen. Nur so weiter denn auf dieser künstlerischen Basis, doch nicht ohne Beherzigung der aus den angestrichenen Fehlern hervorgehenden Lehren!

REVUE DER REVUEEN

Aus Tageszeitungen (Schluß)

BERLINER LOKAL-ANZEIGER vom 3. November 1912. — „Der Verein Berliner Musikliebhaber.“ Ein Vorschlag zur Konzertreform von Hermann Wetzel. „Wer ... von unseren Künstlern eine nachhaltige künstlerische Reform unseres Konzertlebens fordert, fordert zuviel von ihnen. Sie haben einfach nicht die Macht dazu, besonders in ihrer heutigen Zersplitterung, die sie ja selbst materiell schwächt. Nun, wer soll sie dann bringen? Diejenigen, die ein vorwiegendes, ja ausschließliches Interesse an den künstlerischen Ergebnissen unseres Konzertbetriebes haben, unsere Konzertbesucher, und unter ihnen die künstlerisch urteilsfähigen und anspruchsvollen unserer Liebhaber, die über alles materielle Elend, das an der Sache klebt, erhaben, in gesicherter Ruhe, mit nicht übersättigten Sinnen urteilend, den Konzertbetrieb einzig in künstlerische Bahnen lenken können, wenn sie sich entschließen, die Zügel energisch zu fassen . . .“ „Ich denke mir die Sache so: Von den . . . zigtausend Liebhabern vereinen sich zwei- bis dreitausend zum ‚Verband der Berliner Musikliebhaber‘. Dieser hat seinen Vorstand und wählt ein künstlerisch ausführendes Komitee, wie sich's gehört. In diesem arbeiten eine erwählte Anzahl jener vorhin charakterisierten echten Liebhaber, und es werden unter diesem mit Vorteil auch Fachmusiker, sofern sie nicht konzertieren, sein. Diese Leute nun, die wissen, was gute Musik ist, und von denen jeder seine aparten Liebhabereien hat, stellen Programme individueller Art auf und betreiben von Vereins wegen ihre Aufführung, indem sie die geeigneten Künstler heranziehen, bei deren Auswahl sie gleichfalls liebhaberisch und ganz unmodisch vorgehen werden. Für die Programme der Vereinskonzerte schicken alle Mitglieder Anregungen und Vorschläge ein, denn dieser Verband soll alle zu tätiger Musikpflege anregen. Jeder soll sagen, was er liebt, und wir alle werden staunen, wie doch der Geschmack unserer Liebhaber unendlich mannigfaltiger, zarter und — anspruchsvoller ist, als ihn die heutigen Konzertprogramme erscheinen lassen . . .“

FRANKFURTER ZEITUNG vom 28. Februar und 26. April 1913. — (28. Februar.) „Felix Draeseke †.“ Von Paul Bekker. „... Mit einem Gefühl ehrfurchtsvoller Sympathie treten wir an die Bahre dieses Mannes, der, ohne dem schöpferischen Vollbringen nach den Großen beigezählt werden zu können, durch die Reinheit und Hoheit in der Wahl seines Zieles, durch den tiefen, unbeirraren Ernst und die rücksichtslose Strenge der Gesinnung in allem, was seine Kunst anbetraf und durch ein imposantes Können auch da, wo er keine Begeisterung weckte, zum mindesten verehrungsvolle Hochachtung finden mußte . . . Man kann sagen, daß in Draesekes Jugend- und Mannesjahren der Intellekt die Führung hatte und mit sicherer Erkenntnisfähigkeit für das Bedeutende den Zielen der neudeutschen Schule zusteuerte, ohne die dafür erforderliche Sinnlichkeit des Klangmusikalischen aufbringen zu können, während im Alter die musikalische Triebkraft den Intellekt in ihre Dienste zwang, und so die spröde Zurückhaltung von Draesekes Tonsprache zur akademisch kühlen Geistigkeit steigerte. Den Ausgleich zwischen Neuromantik und Klassizismus zu finden, der Brahms gelang, blieb Draeseke versagt. Es blieb ihm auch versagt, jenes Übergewicht der Inspiration über den Intellekt zu erlangen, das wir bei Bruckner antreffen. Dafür floß der musikalische Lebensstrom bei Draeseke zu schwach und bedurfte zu sehr der Regulierung und des Antriebs durch den künstlerischen Intellekt, und so steht sein Lebenswerk vor uns als ein mit ungeheurer Willenskraft unternommenes und mit zäher, unbeirrbarer Ausdauer durchgeführtes Experiment, das wir als künstlerisches Unternehmen bewundern,

dem wir in einzelnen Abschnitten auch innere Teilnahme nicht versagen werden und das als Ganzes doch einen durchaus problematischen Eindruck hinterläßt...“ — (26. April.) „Der Konflikt im Frankfurter Musikleben“. Ein Epilog zur Konzertsaison von Paul Bekker. „... Die Presse als kritische Instanz hat nur ein System: unzulängliche Leistungen, entwürdigende Zustände bei ihrem Namen zu nennen und sie der Öffentlichkeit im Spiegel vorzuhalten. Dieses System habe ich in der ‚Frankfurter Zeitung‘ allerdings befolgt und dieses System werde ich auch weiterhin befolgen. Und nun — wo stehen wir jetzt? Die Museumsgesellschaft hat kein eigenes Quartett mehr, sie hat keinen heimischen Dirigenten mehr und — sie hat seit einiger Zeit auch keine Kritik mehr. Das war der Tragikomödie vorletzter Akt. Der letzte wird in dem Moment beginnen, in dem das Publikum merkt, daß es selbst, und zwar ganz allein, die Kosten und Folgen der Praktiken der Museumsgesellschaft tragen muß. Mein Amt war es, diese Dinge zur Sprache zu bringen und damit an das künstlerische Gewissen nicht nur der Konzertbesucher, sondern der Einwohnerschaft überhaupt und nicht zuletzt der am Ansehen Frankfurts als Kunststadt nicht unerheblich interessierten städtischen Körperschaften zu appellieren. Wollen sie weiterhin zusehen, wie vor ihren Augen eine kostbare Erbschaft, an der alle Anteil haben, durch wenige, unverantwortliche Personen in Grund und Boden ruiniert wird — so ist freilich alles vergebens, und der Abstieg Frankfurts von der wurzelfesten Musikstadt zum physiognomielosen Musikjahrmarkt wird sich ungestört vollziehen. Schade wäre das wohl. Frankfurt trägt ungezählte schöne Entwicklungsmöglichkeiten in sich, die es zum musikalischen Zentrum Südwestdeutschlands prädestinieren. Auf dem Gebiet der Oper ist es im Begriff, sich diese Position zu erobern. Als Konzertstadt steht es jetzt — am Scheidewege.“

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) vom 18. Januar, 2. März, 23. März, 20. April und 17. Mai 1913. — (18. Januar.) „Die erste Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven in Berlin.“ Von Martin Jacobi. „Der ... wagemutige Mann ... , der im November des Jahres 1826, also drei Jahre nach ihrer Entstehung, dem Berliner Publikum die Neunte Symphonie zuerst vorführte, war der Musikdirektor Karl Moeser. Man kann ihn etwa als den Joachim des vormärzlichen Berlin bezeichnen. Er war ein ausgezeichnete Geiger. In den von ihm gegebenen Quartettsoireen machte er für klassische Kammermusik, hauptsächlich für die von Beethoven, unermüdlich Propaganda. Minder bedeutend war er als Orchesterdirigent, ganz bedeutungslos als Komponist. Doch hatte er auch mit seinen Orchesterkonzerten, die mit den Kammermusikabenden abwechselten, viel Erfolg, und es gab kaum ein bedeutendes Werk der Orchesterliteratur, das er nicht zuerst dem Publikum der Residenz vorgeführt hätte.“ Das Programm seines Konzerts vom 27. November verzeichnete im ersten Teil: „Ouvertüre zu Webers ‚Oberon‘, Szene und Arie von Beethoven (hier noch unbekannt), gesungen von der königlichen Sängerin Mad. Schulz, Violinkonzert, komponiert und vorgetragen von Moeser. Der zweite Teil enthielt dann noch: Phantasie und Variationen für Pianoforte von Kalkbrenner, gespielt von dem zwölfjährigen Pianisten Wörlitzer, ‚Sehnsucht nach Italien‘ von Goethe, für Gesang und Orchester komponiert von C. Blum (Mad. Schulz), Polonaise für das Fagott, komponiert und vorgetragen von Humann, und endlich die ‚Große Symphonie mit Chören über Schillers Ode an die Freude‘ von Beethoven. Dieses buntscheckige Riesenprogramm, dessen Dauer vom Konzertgeber naiverweise auf zwei Stunden (7—9) berechnet war, während die Symphonie, deren Aufführung allein etwa 1¼ Stunden währt, in Wirklichkeit erst um 10¾ Uhr zu Ende war, stellte an die Aufnahmefähigkeit des Publikums Anforderungen, denen

23*

sie keineswegs gewachsen war. So lesen wir denn auch, daß bei der Aufführung ‚dieses offenbar nur dem Kenner verständlichen Werkes‘ die Laien sich ‚herzlich gelangweilt hätten und bei der fünfviertelstündigen Dauer der Symphonie des öfteren in die ungeduldigsten Exklamationen ausgebrochen‘ seien.“ — (2. März.) „Weibliche Wunderkinder.“ Von Eugen Isolani. „... nicht das ist ein Wunderkind, das auf irgendeinem Gebiete eine Begabung besser entwickelt hat, als andere Kinder seines Alters; nur allzubald wird es sich zeigen, daß dies allzu zeitig überschätzte Talent sich gerade deshalb nicht weiter entwickelt. Nur das Kind, das im Kindesalter Reifes zu schaffen vermag, das dem Auffassungsvermögen eines späteren Lebensalters entspricht, darf als Wunder angesehen werden.“ — (23. März.) „Wie denken Sie sich die Zukunft der Oper?“ Veröffentlichung des Ergebnisses einer von der Redaktion veranstalteten Umfrage. In einer Vorbemerkung sagt Max Marschall u. a.: „... Wir halten Umschau in der Gegenwart und lassen unsere Blicke in die Vergangenheit und in die Zukunft schweifen. Wir sehen eine vollkommene Planlosigkeit im Opernschaffen unserer Zeit. Wagner hat seine Epigonen gehabt, aber alle, die es versucht haben, in seinem Fahrwasser zu segeln, sind gescheitert, und der Wirrwarr ist größer als in der vorwagnerischen Zeit. ... Wie ein Leitmotiv klingt es aus diesen Antworten hervorragender Männer immer wieder auf: Richard Wagner hat keine Schule gemacht ... Fürwahr, wir haben allen Grund, jetzt, dreißig Jahre nach dem Tode Wagners, der nicht geahnt hat, in wie geringem Maße sein Lebenswerk eine neue Epoche der Oper, des musikalischen Dramas einleiten würde, nachdenklich zu sein.“ Von den Antworten seien solche von Gerhart Hauptmann, Ferruccio Busoni und Richard Strauß wiedergegeben. „Lediglich einem Freunde zuliebe, nicht aus innerem Antrieb, füge ich hier auch meine Äußerung zu der gestellten Frage über die Zukunft der Oper: Wir haben sie und werden sie haben, denn die durch Wagner begonnene Befreiung von ihr ist nicht durchgesetzt, noch durchzusetzen. Ich persönlich habe oft eine musikdramatische Form im Sinn, in der Musik und Wortdrama sich auf eine neue Weise zur Einheit verbinden. Nur um mich durch Beispiele verständlich zu machen, erwähne ich als erste Versuche in dieser Richtung zwei eigene Werke: ‚Hannele Matterns Himmelfahrt‘, sowie ‚Und Pippa tanzt‘. Wir wissen natürlich alle, daß die Entwicklung der musikalischen Bühnenkunst mit der Entwicklung der deutschen Musik an sich keineswegs gleichbedeutend ist.“ (Hauptmann.) „Immer wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben und ein Hindernis für alle wahrhaftige Wirkung: aus diesem Konflikt mit Anstand hervorzugehen, wird eine Handlung, in welcher die Personen singend agieren, von Anfang an auf das Unglaubliche, Unwahre, Unwahrscheinliche gestellt sein müssen, auf daß eine Unmöglichkeit die andere stütze, und so beide möglich und annehmbar werden. Schon deshalb und weil er von vornherein dieses wichtigste Prinzip ignoriert, sehe ich den sogenannten italienischen Verismus für die musikalische Bühne als unhaltbar an.“ (Busoni.) „Ich würde Ihnen gern Ihre Rundfrage über die Zukunft der Oper beantworten, wenn ich nur die geringste Ahnung von dieser Zukunft hätte. So aber weiß ich tatsächlich gar nichts und meine eben, daß es doch nur davon abhängen kann, ob und wem etwas Neues und Gutes auf dem Gebiete einfallen wird. Vielleicht erhalten Sie eine bessere Auskunft bei all denen, die mir bei jedem neuen Werke so genau sagen können, was daran schlecht und gut war, und die mich so sicher belehren können, warum ich es nicht so und so und warum ich nicht das, sondern jenes gemacht habe. Übrigens scheint man von mir zu erwarten, daß ich mich noch immer verwandeln könnte — aber in was, weiß ich so wenig, wie die Larve ahnt, als welcher Schmetterling sie in die Luft

hinausfliegt.“ (Strauß.) — (20. April.) „Eine Frau als Opernkapellmeister.“ Von Käthe Damm. Über Eleonora Sophie Marie Westenholz, die als Nachfolgerin ihres jung verstorbenen Mannes über 25 Jahre lang als Hofkapellmeisterin am Hoftheater in Ludwigslust wirkte. Sie hat diesen Posten „glänzend ausgefüllt und fand dabei doch Zeit und Kraft, ihre sechs Kinder zu tüchtigen Menschen zu erziehen. Allerdings wurde ihr zuerst die einzige Bedingung, die der Herzog an die Würde des Kapellmeisterpostens knüpfte, nicht leicht, zu erfüllen: sie mußte am Dirigentenpult im Männergewand erscheinen, in Schnallenschuhen, Eskarpins, langem Sammetrock oder Frack mit buntdamasierter Seidenweste, Spitzenjabot und Ärmelmanschetten sowie kleinem Dreispitzhut. Es schien damals unmöglich, daß eine Dame in Frauenkleidung eine Männerkapelle dirigierte. Es existiert bei den Nachkommen dieser ersten Kapellmeisterin in Mecklenburg ein wunderschönes Ölbild, das sie im Kapellmeistergewand zeigt.“ — (17. Mai.) „Die Musik des Futurismus.“ Von Georg Kaiser. „... Der Ton wird seine heilige Weihe ablegen und mitten in unser heutiges Leben treten, freilich nicht in edler Tongestalt, sondern als Tongeräusch, Lärm und Schall — wie es eine der Realistik unseres Geschäfts- und Industriebetriebes entsprechende Kultur verlangt... So hat denn der Futuristenmaler Luigi Russolo in Mailand, dem Hauptsitze der Zukunftskunst, ein Manifeste futuriste in französischer Sprache veröffentlicht mit dem Kampftitel: *L'art des bruits*... Heute, meint er, sei das Ohr des Menschen so weit gebildet und geschult, daß die parallel mit der Entwicklung des Maschinenbaues notwendig zu denkende Weiterentwicklung der Tonkunst kräftig und mit Erfolg einsetzen könne. Die unendliche Varietät der Welt der Tongeräusche muß aufgeschlossen und erobert werden. Alle haben wir zwar das Harmoniereich unserer großen Meister geliebt und ausgekostet. Beethoven und Wagner haben unser Herz so viele Jahre erschüttert und erfreut. Jetzt sind wir aber von ihrer Kunst übersättigt. Wir finden viel mehr Vergnügen daran, die Geräusche der Tramways, Autos, Eisenbahnen in idealistischer Weise zu kombinieren, als etwa die Eroica oder die Pastorale zu hören. Ist doch die Mannigfaltigkeit der Geräusch- und Lärmwelt so überraschend: Donner, Wind, Wasserfälle, Flüsse, Bäche, Baumblätter, der Gang eines sich entfernenden Pferdes, das Rollen eines Wagens auf dem Straßenpflaster, das feierliche Atmen einer nachtschlafenden Stadt, die unbestimmten Entäußerungen unserer Haustiere und alle jene Laute, die der Mund des nicht singenden und nicht sprechenden Menschen hervorbringen kann — warum sollen sie nicht in den Bann einer modernen Tonkunst gefesselt werden? Und dann die Seufzer und Jauchzer des heutigen realen Lebens: das Gesumme großer Straßensammlungen von Menschen, die differenzierten Eigenlaute der Bahnhöfe, der Eisenschmieden, der Spinnfabriken, der Druckereien, der Elektrizitätswerke, der Untergrundbahnen, der Kulissentransporte — müssen die nicht gleichfalls ihr Abbild in einer Tonkunst bekommen, die mit dem Zeitgeist engere Verbindungen eingehen will?... Die Kombination der von Russolo in sechs Kategorien eingeteilten neuen Tongebiete wird die futuristische Musik par excellence ausmachen. Man wird da Hiebe, stürzende Wasser, Windeswehen, Murmeln, Schlucksen, Krache, Metallschläge, Steinsprengen, Holzknacken, Heulen, Schluchzen, Lachen, Schreie in der Futuristensymphonie in melodischer, harmonischer und kontrapunktischer Arbeit zu einem Kunstgebäude von zweifellos gewaltiger Schallkraft vereinigt finden. Sind jetzt den Menschen einigermaßen die Augen geöffnet für die Futuristenmalerei, so wird das moderne Ohr wohl bald auch die Futuristenmusik mit Genuß aufnehmen können...“

NEUES WIENER TAGBLATT (1. April 1913). — „Hans Richter.“ Zu seinem 70. Ge-

burtstag. Von Ludwig Karpath. „... Noch gibt es Tausende und aber Tausende Menschen in Wien, die bezeugen können, daß Hans Richter durch nahezu dreißig Jahre dem Wiener Musikleben das Merkmal seiner Individualität aufgedrückt hat. Er hat für uns musiziert im Theater und im Konzertsaal, er hat das Orchester der Philharmoniker zur höchsten Leistungsfähigkeit geführt, er hat als Schüler Richard Wagners für dessen Werk gewirkt wie kein anderer, hat mit der Direktion des Nibelungenringes Bayreuth geweiht, mit der Matthäuspassion uns für Bach gewonnen, mit der Neunten Symphonie alles ins Knie gezwungen, Johannes Brahms uns nahegebracht, zum erstenmal Bruckner erklingen lassen und selbst Richard Strauß noch als Erster hier eingeführt . . . Dann wirkte er in England, auch dort den höchsten künstlerischen Zwecken dienend, indem er in fremdem Lande die Früchte deutschen Kunstschaffens ausstreute. Auch dadurch hat er eine Mission erfüllt . . . Der Glanz, der Richters Haupt umstrahlte, ist aber nicht verblaßt mit dem Heimgange des Herrn von Bayreuth. Im Gegenteil. Die hell leuchtende Krone, die ihm Wagner in die Stirne gedrückt, gewann noch mehr an funkelndem Edelgestein, dessen goldener Schimmer seine Kraft bewahrte bis auf den heutigen Tag. Es war ein Leben voll harter Arbeit, voll bitterer Kämpfe, aber auch voll Schönheit, das Richter durch siebenzig Jahre gelebt . . .“

HAMBURGER NACHRICHTEN (9. und 16. März 1913). — „Wo entsprangen die Quellen der Symphonie?“ Von Karl Grunsky. Im Verlauf seiner fesselnden geschichtlichen Darstellung sagt Verfasser über die Suite u. a.: „... die Symphonie wäre nicht erwachsen ohne den nährenden Mutterboden der Tanzmusik. Man darf sich nämlich die alten Tänze nicht so mager und armselig vorstellen, wie die Tanzarten des heutigen Ballsaales; die gute und schlechte Gesellschaft tanzt jetzt in ganz Europa eine ziemlich kleine Zahl verschiedener Tanzformen, obenan steht der Walzer. In früheren Jahrhunderten waren die niederen und die höheren Schichten ungemein schöpferisch in Erfindung neuer Tänze; und jedes Volk trieb aus seiner Eigenart heraus Arten und Typen von Bewegungen, die diese Eigenart zusammenfassend ausdrücken. Verwunderlich ist dabei weniger dieser unglaubliche Reichtum der Gebärden, als die Tatsache, daß sich die Menschen, Hoch und Nieder, einem so ausgedehnten Freudenspiel hingeben konnten. Die ewigen Kriege, Krankheiten, Not und Tod, Hexenprozesse, Folter, Armut und aller Schrecken, alle Dürftigkeit des Daseins, das alles hat die Menschheit nicht abgehalten, sich ausgiebig in Freude zu erholen. Genau betrachtet ist eins sogar die Ursache des andern: Unsicherheit und Sorge erzeugen eine viel größere Spannung des Innern, als Behaglichkeit und sicherer Erwerb. Unser heutiges Dasein ist weit gefahrloser als das früherer Geschlechter: also ist auch unser Freudendrang schlaffer. Wer sich überzeugen will, wie übermütig lustig man früher war, sehe sich nur um in den Schöpfungen der bildenden Kunst, und doch konnte diese Kunst nur einen winzigen Teil des Lebens auffassen, weil ihr die Bewegung nur als Augenblick wiederzugeben vergönnt ist. Das volle Leben früherer Geschlechter schlägt aber in den Erzeugnissen der Tonkunst, in den alten Suiten. Nur haben wir eben leider bloß die eine Seite der Sache, nur den musikalischen Ausdruck, und müssen aus ihm den Eindruck der Tanzbewegung vermuten und erschließen. Wir können kein ganz unmittelbares Verständnis der Suite haben, weil uns ihr Gegenstück, der wirkliche Tanz verloren ist. Doch dürfen wir uns damit trösten, daß schon damals gerade die besten Musiker nicht knechtisch dem auszuführenden Tanze dienten, sondern fröhlich daran waren, von der Musik aus die gegebenen Tänze zu beschwingen, zu verändern, neu umzuformen. Sicherlich hat die Tonkunst ihrer Schwester, der Tanzkunst, ebensoviel zurückgegeben, als sie von ihr emp-

fangen hatte, und kann man doch sagen, daß die Instrumentalmusik in der Pflege des Tanzes selbständig wurde: denn sie ist bedeutend über ihr Vorbild hinausgewachsen . . . Im übrigen ist das Wesen der Suite durchaus international, während die Symphonie nachher ein Eigentum der Deutschen bleibt. Aber wie reizvoll ist jener Austausch von Tanztypen zwischen den fünf Kulturvölkern, zwischen Deutschen, Italienern, Franzosen, Spaniern und Engländern. Wie lernte man da, gewisse charakteristische Gebärden des Tanzes musikalisch aufzufangen und dann das festgelegte Charakteristische ebensowohl umzubilden als festzuhalten. Jeder Tonkünstler legte sich natürlich die ausländischen Formen anders zurecht als die in eigener Heimat gepflegten. Ein Deutscher schreibt andere Couranten und Menuette als ein Franzose, ein Franzose andere Allemanden als der Deutsche. Bei dem allen entwickeln sich Stilgefühl, Geschmack und Ausdruck zu jener Höhe, Reinheit und Sicherheit, ohne welche keine Symphonie denkbar ist. Beethovens Siebente Symphonie in A-dur verrät als Ganzes die Nachwirkung jener großen Welle von Tanzmusik, die wir unter dem Namen der Suite zusammenfassen.“

VORWÄRTS (Berlin), vom 27. März und 4. April 1913. — „Die Entwicklung des Musik-Lustspiels.“ Von W[ilhelm] M[auke]. Kritische geschichtliche Studie über die Spieloper. „ . . . Die eigentlichen Probleme der modernen Lustspieloper, also etwa Wahrung und Ausbildung des leichtflüssigen Konversationstones, Zurückhaltung des nur stützenden Orchesters, andererseits die Psychologie und Technik des modernen Dialog-Lustspiels, dazu humorvolle Themen von zeitgenössischem Interesse, lustspielechte Charaktere auf der Bühne in allerhand ränkevollem Spiel und Gegenspiel, endlich Logik der Handlung, keine operettenhaften Purzelbäume: alle diese Forderungen zu geschlossenem Kreis zu verwirklichen, hat mit Glück Ermanno Wolf-Ferrari versucht. Das Schicksal hat's wohl sonderbar vor mit dem heute 37jährigen Deutsch-Italiener, der den Deutschen die seit den Meistersingern verloren gegangene Melodie wieder schenkt, der uns eine komische Oper von Bedeutung nach der andern schenkt, und der doch gleichsam zwischen zwei Stühlen sitzt. Denn den Deutschen ist er zu leicht, den Italienern zu tief . . . Mit der Parole: Zurück zu Mozart! war die Sehnsucht aller gesund gebliebenen Musiker unter Wolf-Ferraris Führung ebenso klar ausgedrückt, wie der Kampfruf: Los von Wagner! die Notwendigkeit für alle wurde, die erkannt hatten, daß die Nachwagnersche kakophonische, die Singstimme brutal vergewaltigende Zukunfts-Orchesteroper schon Vergangenheitsmusik geworden war. Zurück zu Mozart! ist irrtümlich als reaktionäre Parole verstanden worden. Das ist natürlich falsch. Die Entwicklung strebt vielmehr (als Reaktion auf Wagner) zu einem Neuschaffen in der Art Mozarts, aber aus dem Geist unserer Zeit heraus. Also mit Verwertung aller der herrlichen, Wagner-Berlioz-Liszt zu verdankenden Errungenschaften in Harmonik, Farbe, Ausdrucksfähigkeit der Deklamation, Bereicherung der Rhythmik, Individualisierung der Orchesterinstrumente, Vertiefung der dramatischen Logik und Charakteristik usw. In Wolf-Ferraris italienischen Goldoni-Opern findet man alles dies bestätigt. Hier ist Mozartscher Wein auf neue Schläuche gezogen und die deutschen, durch Wagner noch nicht verdorbenen Sänger finden hier natürlichere und edlere Aufgaben im Stil der echten alt-italienischen Gesangskunst (Bel canto), als in den sogenannten Musikkomödien ‚Rosenkavalier‘ und ‚Ariadne auf Naxos‘, mit denen der größte Techniker und ‚Artist‘ der modernen Musik, Richard Strauß, nichts weiter bewiesen hat, als daß auch er die Notwendigkeit der Opernentwicklung zum Musiklustspiel hin begriffen und sich daran beteiligt hat gemäß seiner technischen Meisterschaft, die ihn zwar keinen eigenen persönlichen Stil finden ließ, ihn aber befähigt, in allen musikalischen Stilsätteln sicher zu reiten.“

Willy Renz

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

182. **Hugo Riemann: Handbuch der Musikgeschichte. Zweiter Band, 2. Teil. Das Generalbaßzeitalter.** Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1912 (Mk. 15.—).

Dieser vierte (vorletzte) Band des groß angelegten Riemannschen Handbuchs bedeutet abermals eine eminente wissenschaftliche Leistung, deren einzelne Ergebnisse ohne Frage auf Jahre hinaus für die Beurteilung des umspannten Zeitraums bestimmend sein werden. Mit dem gesamten Rüstzeug seiner historischen Erfahrung leuchtet Riemann diesmal hinein in die verwickelten Zusammenhänge der Musik des Generalbaßzeitalters, also des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts. Gleich am Anfang, beim Übertritt zu den Erstlingen des Sologesangs, fesselte ihn ein Problem, dessen Lösung mit ihren Folgerungen und praktischen Resultaten einen erheblichen Teil des Buches einnimmt, nämlich die Frage nach den Deklamationsprinzipien der Florentiner Renaissancekünstler Peri, Caccini und Genossen. Trotz aller Hochachtung, die bisher den dramatischen und gesangstechnischen Leistungen dieser Männer entgegengebracht wurde, wollte es nicht gelingen, eine rechte Erklärung für die grenzenlose Verehrung zu finden, der sie bei Zeitgenossen begegneten. Immer blieb bei modernen Interpretationsversuchen ein Rest von Steifheit, Gezwungenheit und Unnatürlichkeit bestehen. Riemann weist nach, daß die alten Künstler selbst, ohne es zu wollen, Anlaß zu Mißverständnissen gaben dadurch, daß sie ihre dramatischen oder lyrischen Einzelgesänge (Monodien) mit Generalbaß durchschnittlich im Viervierteltakt notierten, während rhythmischer Bau und metrische Beschaffenheit der Texte fortwährende Mischung von geradem oder ungeradem, ja zuweilen durchweg ungeradem Takt fordern. Es stellt sich heraus, daß das Vierviertelaktszeichen meist illusorisch ist und bei der Wiedergabe der Kompositionen in moderner Notation entsprechend ignoriert werden muß. Tut man das, so erscheint die Monodieliteratur in ganz anderem Licht und enthüllt eine ebenso logische wie ästhetisch fein empfundene Textinterpretation, an der das gesamte italienische Opernrezitativ der folgenden Jahrzehnte teilhat. Wahrscheinlich wird sich herausstellen, daß der für die Musik nach 1600 nunmehr aufgedeckte Pseudo-Viervierteltakt eine lange Vergangenheit hat; gab es doch Mensuralschriftsteller, die den Komponisten geradezu empfahlen, selbst Kompositionen im ungeraden Takt mit geraden Taktzeichen zu notieren, damit die Ausführung (infolge Wegfalls komplizierter Entzifferungsregeln) leichter vonstatten gehe. Jedenfalls hat Riemann einen ziemlichen Stein des Anstoßes aus dem Wege geräumt und an zahlreichen Beispielen sein Prinzip erhärtet. Das ganze erste Kapitel ist dem Stilo recitativo und seinen mannigfachen Ausstrahlungen gewidmet. Die bereits in den früheren Bänden hervortretende Tendenz, beim Durchstreifen der Jahrhunderte sich zunächst an die Entwicklung der Formen, des Formensinnes, überhaupt der

aufbauenden Kräfte im musikalischen Bewußtsein der Zeiten zu halten, hat Riemann ferner zu überaus fesselnden Ergebnissen über die Technik der Ostinato-Arbeit geführt. Sie wird als ein ursprünglich in den Händen der Kantatenkomponisten auftauchendes Mittel zur geistigen Bindung längerer Textepisoden aufgezeigt und über Jahrzehnte hinweg bis in die Kreise der venezianischen und französischen Opernkomponisten verfolgt. In den Kapiteln über die Oper interessieren schärfere Formulierungen zur Geschichte des Rezitativs und der teils vom Generalbaß teils von Instrumenten begleiteten Arie, an deren Ausbau Kirchen- und Kammermusik zu gleichen Teilen mitwirkten, in den Abschnitten über Instrumentalmusik die fein herausgearbeiteten, vom Verfasser schon früher aufgewiesenen Entwicklungslinien der Kanzone und jungen Orchestersuite. Bemerkenswerte neue Lichter fallen im Abschnitt über Kammerkantate und Kammerduett auf Größen wie Steffano Landi, Benedetto Ferrari, Luigi Rossi, wie überhaupt die Geschichte der Solokantate durch Riemanns Untersuchungen eine Reihe fruchtbarer Anregungen empfangen wird. — Die Natur des Stoffes brachte es mit sich, daß der größte Teil des Buches der Musik der Italiener gewidmet ist, die nun einmal die musikalischen Lehrmeister Europas im 17. Jahrhundert waren. Auf die deutsche Musik der Zeit (Orgel, Klavier, Motette, Kirchenkantate), ebenso auf die englische (Virginalmusik) geht der Verfasser gar nicht oder doch nur gelegentlich ein, indem er sich auf ältere, den Stoff ergänzende Spezialarbeiten bezieht oder auf Lücken in der bisherigen Forschung hinweist. Hier wird in der Tat noch manches zu tun übrigbleiben. Eine ausführlichere Darstellung erfahren dagegen die Anfänge der französischen Oper (Lully), vor allem in Punkten, die die Deklamation und Periodenbildung angehen; nur gestreift wiederum wird die Oper in England (Purcell) und Deutschland (Hamburg). Es versteht sich ja von selbst, daß bei einer so intensiven Betrachtung einzelner Kardinalprobleme, wie sie Riemann anstellt, und von denen oben eins besprochen wurde, manches von vornherein von der Behandlung ausgeschaltet werden muß, soll eine Musikgeschichte die Grenzen eines Handbuchs nicht überschreiten. Wie schon die früheren Bände, so ist auch der vorliegende nicht mit der Absicht geschrieben, ein vollständiges Kompendium aller historischen Tatsachen zu bieten, sondern mit einer Reihe von neuen Nachweisungen und grundsätzlichen Feststellungen die Richtlinien einer um vieles geklärteren geschichtlichen Auffassung zu ziehen, zugleich aber auch Bausteine für künftige Forschung zu liefern. Was Riemann der Zukunft an solchen vorgelegt, läßt sich nicht in ein kurzes Referat fassen, würde auch wohl nur denen ganz zugänglich sein, die selbst mit der Fülle und Härte des Stoffs gerungen. Dieser neue Band, das steht fest, bringt uns abermals einen kräftigen Schritt vorwärts. Dessen wollen wir uns dankbar und von Herzen freuen.

Dr. Arnold Schering

183. **Briefe von und an Joseph Joachim.**
Gesammelt und herausgegeben von Joh.

Joachim und Andreas Moser. 2. Bd. Verlag: Julius Bard, Berlin. (Mk. 8,50.)

Auch dieser zweite, die Jahre 1858—1868 umfassende Band enthält wieder eine Fülle interessanten Materials zur Geschichte des musikalischen Lebens dieser Jahre, auch fallen manche Streiflichter auf die politischen Ereignisse und das geistige Leben überhaupt. Leider fehlt ein Register. Unter den Persönlichkeiten, von denen Briefe an Joachim abgedruckt sind, stehen Clara Schumann, Bernhard Scholz und seine Frau Luise, Hans von Bronsart obenan. Nicht ohne Verwunderung wird man lesen, daß Joachim erst 1858 zum erstenmal Beethovens Septett gespielt hat (S. 18); über dieses schreibt er 1859 an Clara Schumann (S. 58): „Es ist doch ein Stück voll jugendlicher Frische und Anmut und ich kann die dummen Grübler nicht begreifen, die das nicht mehr goutieren, als ob nicht das jugendlich freie Lächeln eines starken, reinen Helden ebenso entzückend wäre wie seine großen Taten begeisternd. Es wird Ihnen sonderbar vorkommen, daß ich darüber etwas sage, aber ich kenne das Septett am wenigsten von allen Beethovenschen Sachen.“ Auch den Quartettsatz von Haydn, der unter dem Namen „Serenade“ durch das Florentiner Quartett so bekannt geworden ist, kannte Joachim 1866 noch nicht (S. 382). Bachs „Matthäuspassion“ hörte er im Zusammenhange erst Ende 1857 (S. 36). Ein merkwürdiges Urteil fällt er 1860 über das seit Ende 1853 bereits gedruckt vorliegende C-dur Quintett von Schubert, das er bekanntlich später sehr geschätzt und oft gespielt hat; er schreibt: „Gestern habe ich das Quintett von Schubert für 2 Viol., Viola und 2 Celli durchgespielt. Vieles ist ganz wunderschön, von überquellender Empfindung und so eigenartig im Klang; und leider macht das Ganze wieder keinen befriedigenden Eindruck! Maßlos und ohne Gefühl für Schönheit in den Gegensätzen. Was ein Jammer, daß ein solches Genie nicht zur Vollendung durchgedrungen ist...“ Von weiteren Urteilen Joachims über andere Tonsetzer möchte ich noch auf folgende aufmerksam machen: „Bennetts Symphonie, 3 durch willkürliche Zwischensätzchen verbundene, zu verschiedenen Zeiten entstandene Stücke würde Sie [Clara Schumann] nur stellenweise interessiert haben. Nur im Menuett ist Bennetsche Grazie, wie man sie aus den Messestücken kennt. Sonst ist natürlich viel Mendelssohn; im letzten Satz aber namentlich meisterlicher Fluß.“ (S. 341.) In dem Berliozschen Scherzo „Fee Mab“ findet Joachim (S. 182) nur äußerliche Wirkung, doch soll ihm, wie er denkt, das Einstudieren Spaß machen. Über Bruchs g-moll Violinkonzert hat er mit dem Komponisten eine recht interessante Korrespondenz (S. 391 ff.) Von Ferdinand David als Komponisten hielt er nicht viel; auf die Aufforderung Bagges, ein Werk Davids zu rezensieren, schreibt er (S. 176): „Ihren Wunsch, mich über Dur und Moll für einen größeren Kreis auszusprechen, kann ich leider aus dem Grunde nicht erfüllen, daß mir gerade dies Davidsche Werk unsympathisch ist. Ich müßte, nachdem ich's Ihretwegen nochmals durchgesehen, Sachen sagen, die meinen persönlichen guten Beziehungen und den Verpflichtungen gegen einen älteren

Kollegen (gewissermaßen auch Lehrer) sehr hart ankämen.“ Über Albert Dietrich schreibt Joachim (S. 3): „Er ist ein herzlich guter Mensch, vor dessen musikalischem Können man denn doch Respekt haben muß, namentlich im Vergleich zu den hannoverschen Musikern. Ein neues Quartett von ihm aber ist freilich nicht melodisch bedeutend genug, um nachhaltig zu erfreuen.“ Recht gut kommt Niels Gade bei Joachim weg. S. 28 nennt er eine von dessen Symphonien anmutig mit reizender Instrumentierung und fügt hinzu: „Überall der feinfühlende Mensch und Musiker, wenn auch keine bedeutenden Motive“. S. 472 steht: „Wie intelligent und fein ist doch Gade. Außer Brahms wüßte ich doch keinen Musiker, der ein so subtiles musikalisches Verständnis für alles Schöne hätte.“ Meyerbeers Ouvertüre zu „Struensee“ nennt Joachim S. 59 unruhig und fügt hinzu: „Es ist ein kleinliches Hin- und Hergezerre, und nur das dänische Volkslied darin musikalisch anziehend.“ Erst 1863 lernte Joachim in Salzburg damals noch ungedruckte Mozartsche Violinkonzerte kennen, „die zwar nicht bedeutend sind, aber doch hübsche Sätze enthalten“ (S. 325). Als er ein Jahr später diese Konzerte an Ferdinand David schickt, schreibt er: „Beifolgend das Konzert in A, das mir bedeutender erscheint als das in D trotz einiger (aber immerhin Mozartscher) Zöpfe!“ (S. 354). „Reinecke“ — so lesen wir gleich auf S. 1 — „hat ein Violinkonzert geschickt, so gewöhnlich, manchmal sogar so ungeschickt klingend, wie ich's von einem so routinierten Komponisten nie erwartet hätte.“ Das Julius Rietz'sche Violinkonzert nennt Joachim S. 120: „unbeschreiblich langweilig“. Sehr abfällig beurteilt er Anton Rubinstein. S. 28 steht: „Ich spielte die Ozean-Symphonie von Rubinstein, die ich nicht aufführbar fand: recht viel Rohes, Häßliches und Gewöhnliches steht neben manchem Talentvollen, ja großartigen Anfängen an mehreren Stellen.“ Auch als Klavierspieler findet Rubinstein bei Joachim keine rechte Gnade: „er spielt manches wundervoll, nur so liederlich ungleich, gerade wie er komponiert. Ich sage Dir, Händelsche Variationen spielte er gerade so gemein wie Jaell“ (S. 44). Nur ein Urteil findet sich über ein Werk von Bernhard Scholz (S. 271): „Von dem glücklichen Erfolg des Requiems in Köln mündlich. Es ist ein großer Fortschritt von Scholz in dem Werk gegen frühere Arbeiten erkennbar, und es ist mir lieb, daß ich es gehört.“ Daß Robert Schumanns Klavierbegleitung zu Bachs Sonaten (Suiten) für Violoncello solo ungedruckt geblieben ist, kommt auf Rechnung Joachims, der in seiner ablehnenden Haltung von Brahms bestärkt wurde; die zartfühlende Art, mit der er Frau Schumann von der Veröffentlichung abrät, sei besonders hervorgehoben (S. 105). Sehr hübsch finde ich ein Urteil Joachims über Louis Spohr anlässlich dessen Symphonie in c-moll (S. 111): „Mit Maß genossen, ist doch die Musik dieses Meisters der Feinheit und des Wohlklangs wegen, die darin herrschen, von großem Reiz. Wäre nur nicht die Stimmung gar so monoton kränklich!“ Richard Wagners Faust-Ouvertüre nennt Joachim (S. 111) „unhold“. Auf die Frage Clara Schumanns nach Richard Wüerst antwortet er (S. 12): „Ich muß nur,

damit ich den uninteressanten Mann nicht vergesse, gleich sagen, daß ich aus der letzten Zeit von seinen Werken nichts kenne. Vor vielen Jahren hörte ich Quartette und eine Ouvertüre von ihm, wie sie eben ein vielschreibender Musikus aus Spohrschen und Mendelssohnschen Reminiszenzen mit einigen farblosen eigenen Verbindungsfäden zusammenwirkt. Über eine neue Symphonie von ihm habe ich von Stern u. a. wenig Lob vernommen, desto mehr Klage über Langeweile dabei.“

Interessant war mir (S. 335) zu lesen, daß auch Joachim der Ansicht ist, im 3. Brandenburgischen Konzert von Bach sei der Mittelsatz verloren gegangen; neuerdings hat ihn Wolfrum durch den der ersten Sonate Bachs für Viola da Gamba und Klavier ergänzt, läßt ihn aber nur durch eine Solovioline mit Klavier vortragen. Joachim sagt: „Den C-dur-Adagio-Satz aus dem Violinkonzert (in a-moll) einzuschalten, halte ich unter den hier waltenden Umständen für erlaubt“ und hat dies auch in der Praxis getan.

Mitgeteilt seien noch einige Urteile über ausübende Künstler. S. 41 lesen wir über einen Berliner Violoncellisten: „Ein schauderhaftes Männchen aus Berlin . . . spielte dann abends auch beim König. Gott soll mich bewahren! Kennen Sie es! Ich hoffe nicht! O du meine Güte, das nennt man Musik! Dabei sah er aus wie ein gemästeter Kapuziner mit angeborener Tonsur, der eben vom halbvollendeten Schweinebraten weggeholt wurde und die betreffende Sauce dazu mit vielem gemeinem Gewürz nachspült. Obwohl er ganz rein griff, glaubte ich doch immer, ein Kellner müßte für seine feisten Finger eine Serviette bringen statt des batistenen Taschentuchs, mit dem er als Mann von Bildung kokettierte. Ich bin unwirsch über den guten Burschen, denn er behandelte mich wie einen, der auch mit zu's Geschäft gehört.“ Von Ole Bull wurde Joachim doch mehr interessiert als er ursprünglich gedacht hatte: „er hat sein Instrument ganz merkwürdig in der Gewalt, einen sehr schönen Ton und viel Leben. Freilich habe ich ihn nur im Zimmer Fragmente und sehr schöne kleine norwegische Volkslieder einfachster Art spielen hören.“ (S. 121.) „Sein Ton ist weich und seelenvoll“ (S. 122.) Über Ferdinand Laub lesen wir (S. 180): „Laub hat hier [Hannover] namentlich dem Orchester sehr gefallen; auch ist er wirklich der beste Geiger, den ich gehört habe . . . Besonders schätzen lernte ich Laub im Vortrag eines letzten Beethoven und Haydn bei mir, zu denen ich zweite Geige spielte. Sie glauben gar nicht, mit welcher Gefühlswärme und Laune er die Quartette vortrug! Weniger gefiel mir der Vortrag des Beethovenschen Violinkonzertes, bei dem mich die etwas virtuosenmäßigen Kadenzen, ein bisweilen etwas rauher Ton (statt der weichen Fülle, die ich verlange) und etwas moderne Sentimentalität im Adagio störten. Doch mag am Ton das Instrument schuld sein, das zwar gut, aber nicht ausgespielt genug ist. Wahrhaft erstaunlich aber spielt er mein Konzert, so feurig und sicher in den schwierigsten Passagen, wie ich's nicht herausbringe. Es freut mich, daß er's so gerne vorführt.“ Über Karl Tausig schreibt Joachim an Avé-Lallemant (S. 376): „Es freut mich, daß Du so enthusiastisch

vom Klavierspiel Tausigs anfängst; auch ich, der ich ja kein Klavierist bin, war ganz erstaunt über dies freie Schalten mit allen Mitteln des Instruments! Und was für [ein] Musiker ist der junge Mann! Dabei finde ich, daß Tausig nach einer so bewegten wechselvollen Jugend sich einen großen Fond von Unverdorbenheit und Bescheidenheit bewahrt hat, der mich auf seine Zukunft gespannt macht.“

Sehr lesenswert erscheint mir die ablehnende Antwort von Robert Franz auf die Anfrage, ob er dem von Joachim, Brahms usw. geplanten Protest gegen Liszt und die Brendelsche Zeitschrift beitreten wolle. (S. 82, vgl. 88.) Höchst belustigend wirkt der S. 76 mitgeteilte Brief eines Musikfreundes, der gegen die Aufführung Brahms'scher Werke protestiert; ich möchte wenigstens den Anfang hier abdrucken: „Brahms' Serenade ist ein Monstrum, ein Zerrbild, eine Unnatur, welche niemals einen Verleger hätte finden, geschweige denn hier zur Aufführung gelangen sollen: wir sagen hier, indem uns das im vergangenen Winter aufgetischte Klavierkonzert noch in den Gliedern steckt! Unverantwortlich, daß ein solcher Mist dem nach guter Musik dürstenden Publikum ist vorgeführt worden.“

Der vorliegende Band macht uns auch mit Joachims glücklicher Verlobungszeit und dem Glück seiner ersten Ehejahre bekannt; das reizende Verhältnis von Bernhard Scholz und dessen Frau Luise zu Joachims Braut und Gattin sei noch besonders hervorgehoben.

Wilhelm Altmann

184. **Percy C. Buck:** *Unfigured Harmony.* Clarendon press, Oxford 1911.

Buck, Professor der Musik an der Universität Dublin, gibt hier eine Einführung in die Kompositionslehre, die wie die meisten einschlägigen englischen Jahrbücher vor allem den Vorzug hat, ungemein praktisch zu sein. Ohne den musikphilosophischen Ballast, den man bei uns so vielfach gewohnt ist, wird der Schüler an der Hand einer Fülle von Beispielen mitten in den vierstimmigen Satz strenger und freier Art hineingeführt, und hat sofort Anweisungen zur wirklichen Komposition, nicht nur zur Herstellung von Schulfortschreitungen vor sich. Nicht immer ist Buck dabei in seinen Beispielen nach unsern Begriffen harmonisch streng, vgl. S. 21, Takt 1, Tenorstimme. Sehr ausführlich, in vielen Mustersätzen und durchweg rhythmisch behandelten, melodisch anregenden Aufgaben wird die einfache und freiere Harmonisation von Melodien behandelt, hierauf die von Baß- und Mittelstimmen, woran sich die kanonische Stimmführung und als abschließende Lehrstufe die Handhabung der so unendlich fruchtbaren Form der Passacaglia anschließt. Dies Lehrbuch empfiehlt sich sehr für solche Schüler, denen die harmonischen Grundbegriffe schon geläufig sind; den vorgeschritteneren unter ihnen kann es als anregendes und rasch förderndes praktisches Repetitorium dienen.

Dr. Max Steinitzer

185. **Ludwig Seelig:** *Reichstheatergesetz.* Ein Beitrag zu der sozialen Frage des Theaters. Gesetzentwurf und Gegenentwurf. Verlag: Genossenschaft deutscher Bühnengehöriger, Berlin.

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der Syndikus des Kartells der Verbände der deutsch-österreichischen Bühnen- und Orchestermitglieder hat hier eine ausgezeichnete Arbeit veröffentlicht. Daß sie von der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger in Berlin herausgegeben ist, also eine Parteiarbeit darstellt, tut ihrem Werte meines Erachtens nicht den allermindesten Abbruch. Denn die Schrift ist mit jener Redlichkeit und unbestechlichen Kritik geschrieben, die jedem modernen Rechtsanwalte zu eigen sein sollte, der sich als Organ einer kulturell hochstehenden Rechtspflege fühlt und nicht als bezahlter Handlanger und Geschäftsmann kleiner Einzelinteressen.

Seeligs Arbeit zeugt von ungewöhnlicher Sachkenntnis und größter Gerechtigkeit, auch gegenüber den Theaterunternehmern; Seelig ist sich vor allem klar darüber und spricht es unumwunden aus, daß der sich vollziehende Entwicklungsprozeß im Ziele auf den staatlichen oder kommunalen Theaterbetrieb hinausläuft (S. 29), daß nur so die Bühne ganz der wahren Kunst wieder zurückgegeben werden kann (S. 49), daß Staat und Gemeinde positive, finanzielle Verpflichtungen übernehmen müssen, die Stadt zuschießen muß, nicht aber ein Geschäft aus dem sog. Stadttheater machen darf! (S. 67/68.) Also, daß die wahre Erlösung vom Schauspielereled nur dann kommen wird und gewährleistet ist, wenn Staat und Kommunen sich auf diese außerordentlich wichtige Aufgabe besinnen — man bedenke nur, daß eine gute Theaterunterhaltung zu jenen Aufgaben gehört, deren Ziel es ist, die gesamte Bevölkerung von den miserablen, erniedrigenden, entsittlichenden, krankmachenden und auch pekuniär ruinierenden sog. Vergnügungen unter der Herrschaft des Königs Alkohol fortzuziehen — darüber ist sich auch Seelig klar. Es ist ja auch nur die Gewährleistung des sozialen Existenzminimums, wie es den billigen Ansprüchen unserer Kulturstufe entspricht, was heute gefordert wird; schon das aber geht ganz gewiß vielfach über die Kräfte der Theaterunternehmer. Gleichwohl darf die Rücksicht auf die Theaterunternehmer nicht dazu führen, von diesem unbestreitbaren Existenzminimum etwas abzuhandeln; denn diese Rücksicht hat zur Kehrseite den Untergang zahlreicher Schauspieler auf der andern Seite. Wer dem Arbeitenden nicht das Allernötigste gewähren kann, hat überhaupt kein Recht, andere für sich arbeiten zu lassen! (S. 67.)

Seelig führt in vortrefflicher Weise nach kurzer Einleitung über die Entstehungsgeschichte des Gesetzentwurfs die Hauptpunkte vor: Vertragsparität, insbesondere in den Bestimmungen über die Verbindlichkeit, Kündigung, Zeitdauer usw. der Engagementsverträge, lehnt daher den Probenmonat, das Gastspiel mit unterlegtem Engagement ab usw. — dann Schutz und Fürsorge für die Person in Erkrankungsfällen, Schwangerschaft, Unfallfürsorge (Schutzvorschriften, Theatergewerbeinspektion!), Recht auf Arbeit, Beschäftigung im Fach, Verwerflichkeit des Kaltstellens, andererseits auch eines Rollenmonopols, u. dgl. m., vor allem dann die Kostümfrage, in der er durchaus für die Kostümstellung durch die Theaterleitung eintritt, Organisationsvorschläge macht, und nur Kopf-, Hand-

Fußbekleidung, Wäsche, Trikots und Schminke als Sache des Schauspielers betrachtet. Gerade in der Kostümfrage liegen heute vielfach die Hauptschäden, ja eine faktische Prostitution des weiblichen Personals! Seelig übersieht nicht, daß die liebe Eitelkeit, Übertrumpfenwollen u. dgl. hier ein Hindernis ist — es muß eben mit starker Hand überwunden werden. Das Volontärwesen, die Strafbestimmungen, Kautionsleistung, Konzessionsfragen werden zutreffend und überzeugend behandelt, mag man auch in einigen Einzelheiten anderer Ansicht sein. Im großen ganzen ist der Theatergesetzentwurf entschieden ein Fortschritt; möge es dem Gegenwurf Seeligs gelingen, sich Einfluß zu verschaffen.

Dr. Spohr

186. **Paul Tausig: Berühmte Besucher Badens.** Ein Beitrag zur Geschichte der Stadt Baden bei Wien. Mit 115 Illustrationen. Verlag: Karl Konegen (Ernst Stülpnagel), Wien 1912.

Der vorliegende Querfolioband sammelt in vielen Hunderten von Rubriken die Namen derjenigen Besucher Badens, die in lokal-, universal- oder kunstgeschichtlicher Beziehung erwähnenswert erscheinen. Mit Liebe und Sorgfalt, mit erstaunlicher Sachkenntnis und unendlichem Fleiße hat der Herausgeber seine Nachweise zusammengetragen und hiermit nicht nur einen Beitrag zur Geschichte der Stadt Baden, sondern auch manche nicht unwesentliche Materialien zur Lebensgeschichte österreichischer, deutscher und ausländischer Literaten und Künstler geliefert. Dem Musikhistoriker beispielsweise sagt das Buch Tausigs, wann und in welchem Hause Badens Mozart sein „Ave verum“ komponierte, welche Wohnungen Beethoven in den 15 Jahren seines Badener Aufenthaltes innehatte, wer von seinen Freunden — Breuning, Browne, Holz, Czerny, Schindler, Ries — in diesem oder jenem Jahr bei ihm war, wann Strauß und Lanner im Kurpark spielten, und in welchem Sommer die Fanny Elßler vor Gentz und Metternich tanzte. Die Beziehungen eines Gluck, Salieri, Clementi, Streicher, Konradin Kreutzer und vieler anderer zur anmutigen Kurstadt finden genaue Erwähnung und werden außerdem noch durch zahlreiche Porträts, Stadtansichten, Landschaftsbilder und Faksimiledrucke illustriert. So stellt sich die Publikation als ein Behelf für den Historiker, Archivar und Biographen dar, ist aber zugleich ein Album, in dem auch der Literatur- und Kunstfreund mit Vergnügen blättert.

Alfred v. Ehrmann

MUSIKALIEN

187. **Gerh. F. Wehle: Sechs Gesänge mit Klavierbegleitung.** op. 1, No. 1—3 (Mk. 1.60), op. 2, No. 1—3 (Mk. 1.75). Verlag: O. Jonasson-Eckermann, Berlin W.

Der Autor bewegt sich in den Bahnen neuerer Harmonik und bedient sich einer gewählten Tonsprache, die nur hier und da ins Gesuchte gerät. Bei seinem Bestreben, der Stimmung des Gedichts gerecht zu werden, trägt er manchmal die Farben zu stark auf, wie z. B. in dem sonst fein empfundenen Knodtschen „Nur du“, wo der Ausdruck sich leidenschaftlich bis zum *fff* steigert, wofür der Text keinen Anhalts-

punkt bietet, oder in dem durch das ansprechende Begleitungsmotiv den Hörer sofort gewinnenden „Herbstsonnenschein“, wo die unruhige Modulation zu der ruhigen, wohligen Abendstimmung des Gedichts nicht recht passen will. Frisch und herzlich klingt dagegen das liedmäßige „Ein grünes Blatt“. Auch op. 2, 1 mit dem sprechenden Grundmotiv und dessen Wechsel von Moll nach Dur zeichnet sich durch seinen einfacheren, natürlicheren Ausdruck vorteilhaft aus. Die deklamatorisch gehaltene „Elegie“ mit der temperamentvollen Steigerung in der zweiten Hälfte bewahrt durch die kanonische Klavierbegleitung einen straffen, einheitlicheren Charakter. Alles in allem: für ein op. 1 und 2 recht erfreuliche Produkte, wobei auch die edle, geschmackvolle Wahl der Texte rühmend hervorzuheben ist.

Dr. Alfred Schütz

188. **Wilhelm Berger:** „Sonnenhymnus“ für gemischten Chor, Baritonsolo und großes Orchester. op. 106. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Klavierauszug Mk. 5.—.)

Mit wehmütiger Rührung legt man dieses sehnsuchtdurchglühte, edle Werk aus der Hand, das uns der so früh dahingegangene Komponist gleichsam aus einer anderen Welt darbietet. Das Gedicht von Richard Zoozmann ist zwar etwas schwülstig, aber doch voller Bilder, die den Musiker reizen konnten, und von einem großen Zug erfüllt. Eine Orchestereinleitung, deren plastisches Thema sich von den Cellis aus über die Bratschen bis zu den Geigen emporbewegt, malt mit poetischer Kraft die Dämmerung des Morgens und in glanzvollem Fortissimo den Aufgang des Taggestirns. Nach einer kurzen, gleichsam atemholenden Abschwächung setzt der Chor a cappella ein, das Orchester gesellt sich dazu und leitet zu einer Steigerung über, die durch eigentümliche, anspornende Baßtrioten verschärft wird und bei der tiefatmennden Stelle „Quellen flutenden Lebens“ einen Höhepunkt erklimmt und in einen fugierten Chorsatz mit festem, markigem Hauptthema übergeht. Wunderschön wirkt die harmonische Wendung nach hellem C-dur bei „Ozean“, wobei lebhaftes Zweiunddreißigstel das Wogen der Wellen einfach aber klar veranschaulicht. Ein starker Effekt ist das scharf rhythmisierte Unisono des Chors auf die Worte: „Eine einzige gewaltige Werkstatt“. Mit Innigkeit erklingt nach einem reichbewegten Teile die ergreifende Stelle: „Du aber, ewiges himmlisches Feuer“. Jetzt setzt in H-dur das Baritonsolo ein, erst ruhig schildernd, dann sich immer mehr belebend. Ein melodisch und harmonisch sehr fesselnder Chorsatz leitet nun zu dem ernsten, von Todesahnungen erfüllten Schlußteile über, der aber doch mit einem zuversichtlichen Aufblick endigt. Ich habe schon nach dem Klavierauszug einen außergewöhnlich starken und tiefen Eindruck von diesem Sonnenhymnus gehabt und bin überzeugt, daß Bergers vornehme und stets farbenreiche Instrumentation dem Ganzen noch zu großem Vorteil gereichen, ja ihm erst den rechten Untergrund verleihen muß. Das Ebenmaß, von dem dieses Werk getragen ist, macht es in Verbindung mit dem echten Pathos, dem Reichtum der Erfindung und der meisterlichen Arbeit zu

einer Schöpfung, die allen leistungsfähigen Chorvereinen warm empfohlen werden muß.

189. **Adolph M. Foerster:** Ausgewählte Gesänge für eine mittlere Stimme. Verlag: G. Schirmer, New York. (1,75 Dollar.)

Die vorliegenden Lieder bestechen durch eine meist recht ohrenfällige und ungesuchte Melodik, die allerdings schon manchmal an den leierigen Tonfall amerikanischer Operettenweisen und Couplets erinnert. Doch sorgt in solchen Fällen der Komponist durch eine aparte Harmonik für klanglichen Ausgleich. Die Klavierstimme ist durchaus als Begleitung behandelt und bietet, von einigen hübschen Vor- und Nachspielen abgesehen, wenig Reizvolles. Auffallend ist des Tonsetzers Vorliebe für gebrochene Akkorde in weiter Lage, wobei er die erste Terz im Baß fast regelmäßig ausläßt. Auch den Vorhalt bevorzugt er so stark, daß fast eine Manier daraus wird. Beides soll wohl seiner Schreibweise eine gewisse Eigenart verleihen. Jedenfalls verdienen Foersters Lieder als naturfrische Erzeugnisse eines beachtenswerten Talentes aus der Masse der erkünstelten melodielosen Gesänge unserer Tage hervorgehoben zu werden, zumal da sie weder an die Singstimme noch an den Begleiter hohe Anforderungen stellen, sondern sich in den Bahnen der guten und leicht zugänglichen Hausmusik bewegen und teilweise zur Romantik hinneigen. Als die nach meiner Meinung besten der 14 Stücke, die in dem Hefte vereinigt sind, nenne ich: „Des Nachts“, wobei die Sequenzen der melodischen Perioden für die Themenbildung Foersters charakteristisch sind, ferner das außerordentlich stimmungsvolle „Ein Fichtenbaum“, wobei durch die Lage der Singstimme zwischen den beiden Händen des Klaviers und das Vermeiden aller tiefen Töne eine visionäre Stimmung erzeugt wird. Sehr munter und frisch ist „Im März“, auch „Die Wasserlilie“ und „Es war einmal“ verdienen Erwähnung. Der Umstand, daß nicht allen Liedern eine deutsche Übersetzung beigegeben ist, dürfte der Verbreitung des Hefes hinderlich sein. Es ist unbegreiflich, warum der Verlag es unterlassen hat, sämtliche Texte deutsch und englisch unter die Noten zu setzen.

F. A. Geißler

190. **Kurt Striegler:** Symphonie in a-moll. Für großes Orchester. op. 12. Verlag: Otto Junne, Leipzig. (Partitur Mk. 12.—)

Ohne Zweifel ist diese für großes Orchester geschriebene Symphonie eine starke Talentprobe. Ich bekenne, von dem Komponisten bisher nichts gekannt zu haben, glaube aber aus der Art, wie er mit seinem Themenmaterial umgeht, schließen zu dürfen, daß wir von ihm noch Bedeutendes zu erwarten haben. Schon daß der erste Satz dieser Symphonie nicht zu lang geraten ist, beweist, daß der Komponist die seltene Gabe der Konzentration besitzt. Es läge nahe, im Durchführungsteile mit kontrapunktischen Kunststücken aufzuwarten und zu blenden. Daß Striegler das nicht tut, trotzdem manche Stelle der Partitur darauf deutet, daß er auch das mit Anstand istandene wäre, spricht sehr zu seinen Gunsten. Flott ist auch das Scherzo mit seinem huschenden Hauptthema, dagegen ist der thematische Einfall des Trios, ein Walzer, nicht sehr bestrickend. Aber der Prüfstein für jeden Kom-

ponisten ist immer das Adagio. Und das ist dem Komponisten sehr gelungen. Hier spricht aus dem schlichten volkstümlichen F-dur-Thema, das zuerst die Solo-Violine vorträgt, echtes Gefühl, warme Empfindung. Mit sympathischem Ungestüm setzt der letzte Satz ein, der nach zweimaliger vorübergehender Unterbrechung durch eine Andante-Episode auch voller Temperament schließt. Dr. Ernst Rychnovsky

191. **Georg Schumann:** „Das Tränenkrüglein“. (Gedicht von Hermann Erler.) Für Soli, gemischten Chor, Klavier, Harmonium und Harfe. op. 57. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Klavierpartitur 7½ Mk.)

Man stellt sich angesichts dieser Kantate, wie man das Werk wohl nennen kann, zunächst die Frage: Wie ist es zu begreifen, daß ein Georg Schumann zur Komposition sich dieses herzlich schwache, von gutgemeinter Sentimentalität und Dilettantismus triefende Poem hat erwählen können? Alles Weitere ergibt sich aus dieser Unbegreiflichkeit dann von selber. Die fromme rührende Legende vom toten Kind, das die Tränen der Mutter sammelt und nicht eher zur Ruhe kommt, als bis die Mutter zu weinen aufhört, ist gewiß ein guter Vorwurf für den Musiker. Und man kann es durchaus verstehen, daß gerade ein aufs Beschauliche, aufs Intime gewendeter Poet wie Georg Schumann von dem Stoff angezogen wurde. Aber hätte sich nicht jemand finden lassen, der weniger weinerlich, der herzhafter, echter, künstlerischer die literarische Form hätte herstellen können? Es ist klar, daß Georg Schumanns Komposition unter dem Gedicht, das er für gut befunden, leiden, schwer leiden muß. Aber auch an sich fließt ihm diesmal die Erfindung nicht so natürlich und ungezwungen wie sonst wohl. Ein gewisses Apartseinwollen, ein Suchen nach dem Nicht-zunächst-Liegenden macht sich fühlbar. Hin und wieder stört auch eine etwas sorglose Deklamation. So gleich zu Anfang: „Still saß in ihrer Kammer...“ An den Stellen des Höhepunktes, bei den Worten des Kindes, die, wenn man so sagen darf, die Pointe des Ganzen bringen, hat der Autor, anstatt Gesang zu geben, streckenweise Sprechnoten angedeutet, mehr dem Rhythmus als der Tonhöhe nach, und so auf die Gestaltung dieser wichtigsten Momente zugunsten der ausübenden Sängerin verzichtet. Von deren Geschmack und Können allein hängt nun die mehr oder minder gute Wirkung hier ab. Die Besetzung für Klavier, Harmonium und Harfe, die mit feinem Sinn für die Wirkungen der Instrumente durchgeführt ist, ermöglicht die Aufführung auch schwächeren Kräften. Als die gelungensten Teile des Ganzen möchte ich die Chöre hinstellen, speziell den ersten Weihnachtschor — der Vorgang spielt sich zu Weihnachten ab — „Du heiliger Herr Jesu,“ dem die alte liebe Melodie des Kindelwiegens: „Joseph, lieber Joseph mein“ mit feinem Geschmack zugrunde gelegt ist. Auch der leise verhallende Schluß mit dem frohlockenden Ruf des Kindes: „Willkommen, mein Mütterlein!“ über dem Halleluja des Chores zeigt des echten Tonpoeten Georg Schumann wahres Gesicht.

Dr. Ernst Neufeldt

192. **Denkmäler der Tonkunst in Österreich.** XIX. Jahrgang, Erster Teil, 38. Band.

Trienter Codices III. Fünf Messen des XV. Jahrhunderts. Verlag: Artaria & Co., Wien 1912. (Mk. 20.—.)

Dem Bande, der als dritte Auswahl aus den musikhistorisch ungemein wichtigen Trienter Codices von Dufay, dem „Vater des Kontrapunkts“, eine Missa „Caput“, von Okeghem eine Messe „Caput“, eine „Le serviteur“, von einem Anonymus eine Missa „Le serviteur“, und eine anonyme Messe „Grüne Linden“ bringt, hat Prof. Adler eine allgemeine Einleitung vorausgeschickt, die u. a. die Frage der Versetzungszeichen streift und die Möglichkeiten der verschiedenen Lesung eines großen Teils von ihnen erwägt, wobei als bedeutungsvolles Ergebnis das erscheint, daß hier vielleicht eine Reihe wirklicher tonaler Ausweichungen erscheint, also etwas, von dem die Theorie der Zeit nicht spricht. Den Schluß der Einleitung bildet ein warmer Nachruf auf Oswald Koller, den verdienstvollen österreichischen Forscher.

Es schließen sich an die Einführungen in die Werke selbst, wobei die Cantus firmi und ihre Verarbeitung einer stilkritischen Untersuchung unterzogen werden, eine Arbeit, die unendlich viel an wertvollen Einzelergebnissen gezeitigt hat, die aber so umfangreich und kompliziert ist, daß ihr im Rahmen der kurzen Anzeige des schönen Bandes, der wohl auch z. T. praktischen Zwecken nutzbar gemacht werden wird, nicht gefolgt werden kann.

Wilibald Nagel

193. **Sigfrid Karg-Elert:** Die Hohe Schule des Ligatospieles für Harmonium aller Systeme (26 Etüden). Werk 94. Verlag: Carl Simon, Berlin 1912. (2 Hefte zu je Mk. 3.—.)

Der Name Karg-Elerts, dem die Orgel- und Harmoniumliteratur schon sehr wertvolle Bereicherungen zu verdanken hat, bürgt in vollem Umfange für die Vortrefflichkeit dieses neu erschienenen Studienwerkes, das seiner „Kunst des Registrierens“ ergänzend an die Seite tritt. Es ist einzig in seiner Art und dazu berufen, jedem ernsthaft strebenden Harmoniumfreund den Weg zu weisen aus unerquicklichem und auf die Dauer doch unbefriedigendem Dilettantismus zu wirklich künstlerischer Leistung. Wer etwa der Meinung ist, auf dem Harmonium nur Choräle oder „Arrangements“ spielen zu können, die doch nur zu bald das Gespenst der Langeweile heraufbeschwören, wird von den technischen Möglichkeiten, die hier angedeutet werden, überrascht sein und wird sich zum Studium wertvollere Originalliteratur gern anregen lassen, um so mehr, wenn er den in den 26 auch rein musikalisch ansprechenden Etüden niedergelegten Stoff an technischen Problemen bewältigt hat. Eingehende pädagogische Anweisungen, sorgfältigster Fingersatz und Angaben des Schwierigkeitsgrades der einzelnen Etüden machen das Werk auch zum Selbstunterricht in hervorragender Weise geeignet. Nicht zu übersehen ist, daß auch Organisten für die systematische Ausbildung ihrer Manualtechnik aus Karg-Elerts „Hoher Schule“ nur den größten Nutzen ziehen können. Es seien diese daher ebenfalls nachdrücklich darauf aufmerksam gemacht. Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

OPER

BERLIN: Rascher als man gedacht hatte, ist „Siegfried“ im Königlichen Opernhause erschienen. Man geht nicht ohne Feierlichkeit hin. Solange die Götter im „Ring“ (nicht immer kurzweilig) ihr Wesen treiben, ist ohne das Stimulans Bayreuth nicht auszukommen. Wir lassen uns dann eher von Walhall einfangen. Sonst ist der analysierende Verstand bei der Arbeit, beginnt die Verästelung der Leitmotive kühl zu beobachten und diese glänzenden Krücken der Phantasie zu kritisieren. Das kann die Stimmung töten; obwohl es eigentlich schwer sein sollte, dem Farbenrausch dieses Orchesters gegenüber nüchtern zu bleiben. Im „Siegfried“ aber weicht der Alldruck von uns. Seine Lyrik bezaubert uns; noch immer nehmen wir Dehnungen, Spannungen, Fermaten für echt. Das Gefühl will es nicht wahrhaben, daß hier Erhabenes je zum Lächerlichen, Erotisch-Süßes zum Trivialen werden könne.

Wir finden die Situation im Opernhaus-„Siegfried“ ein wenig verändert. Siegmund und Siegfried sind nicht durch Personalunion verbunden. Walter Kirchhoff hat das Fürchten nicht gelernt; er ist als Heldentenor für dieses Mal Berger gefolgt. Ich muß gestehen: je weniger ich's ihm zugetraut hatte, desto überraschter war ich. Niemals hat seine Stimme soviel Glanz entwickelt wie hier; kaum je deckte sich eine Partie mit seinem Wesen wie diese. Es ist ganz klar, daß man sich siegfriedhafte Unschuld und Kindlichkeit in jedem Falle nur anschminken kann. Aber das Unschuldige lag unserm Tenor wie das Heldenhafte; nur ein klein wenig mehr rhythmische Forschung, und der Siegfried der ersten beiden Akte braucht den Vergleich mit den besten nicht zu scheuen. Diese zwei Akte sind ja so gut wie ganz auf Männer gestellt; welch eine Kraft der Poesie, des Märchenhaften, des Untertons, der erst im dritten zu einem vollen wird! Von diesen Männern also hatte der Mime des Herrn Henke die Prägnanz, die allerdings in ihren Grundlinien vorgezeichnet ist. Nicht nur durch Wagnersche Fixierung, sondern auch durch die vorbildliche Gestalt Liebans. Nur ist hier das Komische abgeschwächt, das Gesangliche gesteigert. Doch sag ich nicht, daß dies ein Fehler sei. Mit der Würde des Bischoff'schen Wotan war es nicht eben weit her. Er pflegte, allerdings sympathisch, den gutbürgerlichen Ton. Habich gibt einen guten Alberich. Brünnhilde, die hier doppelt weibliche, ist bei der bewährten Frau Kurt geblieben; die Erda spricht durch den Mund der Frau Arndt-Ober eindrucksvoll. Um nun zum Zoologischen überzugehen: der Waldvogel von Claire Dux hat nicht die instrumentale Unfehlbarkeit, und Fafner erhält von Herrn Schwegler nichts Imponierendes eingetrichtert.

Scheint es nun demnach nicht, daß musikalisch fast alles in Ordnung sei? Aber es sind doch erhebliche Abstriche zu machen. Leo Blech hat sich seit der „Walküre“ zu seinem Nachteil verändert. Er glaubte, seiner Natur Gewalt antun, sich zur Größe zwingen zu können. So geriet er, selbstverständlich immer als Meister

des Taktstocks, ins Forcierte. Es war zum Kribbligwerden.

Der Rahmen, in dem sich „Siegfried“ abspielt, ist natürlich glänzend. Man merkt den Ehrgeiz, hier tonangebend zu sein; auch den Sinn für den Unterton. Die räumliche Begrenzung der Bühne wird allerdings zuweilen fühlbar. Uneingeschränkte Bewunderung aber verdienen die Lichteffekte, die doch nicht Effekte bleiben, sondern den Märchentönen unterstützen. Mit dem Drachen hat man sich redlichste Mühe gegeben. Er ist protzenhaft-selbstgefällig, rührt sich kaum, liegt und besitzt — ein gutes Stück der Bühne auch dann, wenn wir seinen Anblick entbehren möchten. Ich will aber nicht leugnen, daß auch dieser „Siegfried“ mit all seinen Schwächen und Schönheitsfehlern sehr reizen kann. — —

Vom Deutschen Opernhause ist wieder Neues zu melden: der „Mikado“ soll ein Amüsement des Opernfrühlings sein. Sullivan's Musik ist gewiß nicht das Werk eines Genies. Exotisches und Konventionelles kreuzen sich; aber die Mischung ist reizvoll. Geist ohne Nerven, Starrheit der Stimmführung, aber doch eben Geist, der Intervallensprünge wagt und das Orchester belebt. Aber was die Leute reden, legt sich lähmend auf die Organe der Zuhörer. Erst der Mikado Josef Plauts brachte die Erquickung. Sein trockener Humor tat mit Glück den Sprung ins Aktuelle, und sein scharfer Akzent überbrückte die Entfernung von der Bühne bis zum Zwerchfell. Auch Koko-Liebans diskret abgedämpfte Komik wirkte. Sonst herrschte laue Temperatur. Man übte (bis auf unsaubere Frauenchöre) Treu und Redlichkeit; man war antijapanisch. Nur nicht im Szenischen. Alle Achtung vor dieser Farbensymphonie! Haben da nicht die Nijinski-Leute Pate gestanden? Ignatz Waghalter gab schon mit der Ouvertüre das Zeichen zur Behäbigkeit. Ich glaube aber, der „Mikado“ wird auch hier bald Flügel bekommen. Adolf Weißmann

BRESLAU: Nach der Servierung der Novitäten-Doppelportion im März ruhten sich unsere Opernköche von der ungewohnten Anstrengung gründlich aus. Die verfloffenen Wochen brachten als hors d'œuvre lediglich ein (ins Schauspielhaus verlegtes) Gastspiel Leo Slezak's. Slezak war uns vor 13 Jahren vom Königlichen Berliner Opernhaus, das mit dem jungen Riesen niemals etwas anzufangen wußte, auf zwei Winter geliehen worden, und damals erklomm er in Breslau die ersten Staffeln der steilen Ruhmesleiter, auf der er nunmehr in den Olymp der höchst bezahlten internationalen Tenoristen emporgeklettert ist. Da er seither nur ein einziges Mal in Breslau, und zwar als Konzertgast erschienen war, so erregte sein Auftreten auf der Bühne ganz besonderes Interesse, trotzdem es sich auf drei Rollen des alten Heroenstiles beschränkte. Herr Slezak sang Raoul, Prophet und Eleazar, und er sang sie mit einer strahlenden Stimmpracht, die kaum von einem seiner zeitgenössischen Konkurrenten überboten werden dürfte. Bemerkenswert war daneben die Entwicklung seiner darstellerischen Fähigkeiten, die sich früher in der Hauptsache auf glänzende, äußere Repräsentation beschränkten,

während sie jetzt den Charakter der jeweils dargestellten Rolle scharf erfassen, auch wenn diese, wie bei den „Helden“ Meyerbeers und Halévy's, eigentlich gar keinen Charakter hat. Selbstverständlich wurde Slezak mit Beifall überschüttet. Die Aufführungen, in deren Rahmen Slezak's Monumentalgestalt erschien, waren rechte oder vielmehr schlechte Gastspielvorstellungen. Zum Glück fand der große Tenorist wenigstens an Frau Kemp (Valentine und Bertha) eine Spezialpartnerin, die sich ihm als ebenbürtig erwies. — Graf Géza Zichy, der bekannte Liszt-schüler und einarmige Pianist, hat als guter ungarischer Patriot dem großen Freiheitshelden seines Volkes, Franz Rakoczi dem Zweiten, eine ganze Operntrilogie gewidmet. Ihren ersten Teil hörten wir niemals, den zweiten, ein romantisches Intermezzo „Nemo“, das den legendarischen Sänger des Rakoczi-Liedes verherrlicht, vor nunmehr sieben Jahren, den dritten, „Rodosto“ betitelt, soeben, genau acht Tage vor Toresschluß. Diese unverständliche Verspätung der Aufführung hatte eine Notübersetzung des Textbuches durch einen unserer Kapellmeister im Gefolge. Aber auch durch eine bessere Übertragung des Zichy'schen Originals wäre das Libretto nicht zu retten. Es reiht einige Begebenheiten aus dem ereignisreichen Leben Rakoczi's aneinander, ohne ihnen innere Zusammenhänge zu schaffen, bezieht sich häufig auf die Vorgänge des (leider hier unbekannten) ersten Teiles und ist daher für das deutsche Publikum, das mit der ungarischen Nationalgeschichte nicht näher vertraut ist, unverständlich. Trotzdem gleich zu Anfang die Geliebte Rakoczi's, die polnische Fürstin Sieniawska von einem eifersüchtigen Verehrer erschossen wird, trotzdem dann im zweiten Akte ein gedungener Bravo ein erfolgloses Messerattentat auf Rakoczi verübt, trotzdem endlich im letzten Aufzug ein Meeressturm den Mörder der Fürstin dem im türkischen Rodosto (daher der nur den dritten Akt deckende Titel!) auf dem Altenteil sitzenden Rakoczi zu Füßen schleudert, entbehrt die Dichtung Zichy's aller wirklichen dramatischen Kraft. Sie zeigt bewegte Bilder, aber keine bewegende Handlung. Das ist bedauerlich, denn die Partitur von „Rodosto“ ist sicherlich die schönste und reifste Gabe, die Zichy's vornehmes Kompositionstalent bisher hervorgebracht hat. Eine Fülle edler, lyrischer Musik durchflutet das Werk, das sich zum Schlusse mit einer aus dem Rakoczi-Lied und der ungarischen Königshymne gewobenen Totenklage um den Helden zu erschütterndem Pathos erhebt. Die nirgend sich vordrängenden, aber überall mitsprechenden, schwermütigen Akzente der spezifisch ungarischen (oder vielmehr zigeunerischen) Melodik geben der begeisterten Tonsprache Zichy's ihre besondere Note. „Rodosto“ enthält unzählige Episodenrollen, aber nur eine wirkliche Rolle, die des Rakoczi, der als vom Unglück verfolgter Liebhaber, als zerschmetterter Freiheitskämpfer, als enttäuschter Vater, als in der Verbannung Sterbender ständig an die Teilnahme der Hörer appelliert. Mit stolzer Repräsentation und glänzendem Gesangsvortrag schuf der Baritonist Hecker ein prachtvolles Bild des großen Ungarhelden. Kapellmeister Prüwer reproduzierte

die „Rodosto“-Musik mit schmiegsamem Elan, als wäre er selbst ein Magyar. Der Komponist nahm die Huldigungen des Publikums, zu dem die österreich-ungarische Kolonie Breslau mit vielen aus Budapest herbeigeeilten Zichy-Verehrern ein starkes Kontingent gestellt hatte, in eigener Person entgegen. Dies war die letzte Opernnovität der Direktion Loewe, die nunmehr nach 22jähriger Wirksamkeit aus dem Stadttheater scheidet, um dem städtischen Intendanz-Regime Platz zu machen.

Dr. Erich Freund

BUDAPEST: Mit dem neu einstudierten Meisterwerke Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ ist dem Spielplan der Königlich-österreichischen Oper eine Aufführung von hohem artistischen Reiz eingefügt worden, eine Aufführung, die auf der Bühne Geist und Stimmung der seltsamen, in grellen Gegensätzlichkeiten schillernden Dichtung restlos erschöpfte. Solisten und Chor waren mit vollem Erfolg bemüht, in Gesang und Spiel auch aller symbolistischen Andeutbarkeit des Orchesters zu entsprechen, lyrisch-erotische Empfindung, dramatisch-dämonischen Geist, grotesk-persiflierenden Witz in Ton und Bewegung zu voller Illusionswirkung zu bringen. Aus Geist und Stimmung des Kunstwerkes hatte Graf Nikolaus Bánffy die herrlichen Bühnenbilder entworfen: den gespenstisch-dunklen Lutter-Keller, Spalanzani's Empfangsraum — halb Laboratorium, halb ein anheimelnd winkeliger Biedermeiersalon. Das Lagunenbild die ideale Stätte gefahrloser Liebesnächte. Jenseits des Kanals die Silhouette der Piazzetta, im Vordergrund die Freitreppe eines lustverheißenden Palazzo, dunkle Laubnischen und schwellende Polster, und üppige Frauen in tizianischer Pracht. Das Zimmer Antonia's: ein phantastisch-schmerzvoller, sterbensdüsterner Akkord aus schwarzen Wänden und weißen Möbelkonturen und rosig verblästem Licht. Aus der fein abgetönten Aufführung leuchtete mit dem zwiefachen Glanze stimmlicher Schönheit und kunstreichen, charakteristisch belebten Gesanges die Trias Frau Sándor (Stella, Olympia, Giulietta, Antonia), Székelyhid (Hoffmann) und Szemere (Lindorff, Coppélius, Dapertutto, Miracle). Die Aufführung, deren hoher artistischer Wert als Hauptverdienst des Oberregisseurs Dr. Hevesi erscheint, bewährt ihre volle Zugkraft nun schon bei der zwölften Reprise. — Die nächste Arbeitsleistung des Theaters ergab leider eine Niete. Waltershausens „Oberst Chabert“ wurde trotz der Meistergestaltung der Titelpartie durch Herrn Szemere unzweideutig abgelehnt. Das gräfliche Paar Ferraud — Frau Szamosi und Herr Környei — ließ freilich manches zu wünschen übrig. Dagegen gestalteten sich die Aufführungen der „Zauberflöte“ und der „Entführung aus dem Serail“ — die ersten zwei Teile eines mit höchster Sorgfalt vorbereiteten klassischen Triptychons — zu hochehrfreulichen künstlerischen Triumphphen des Theaters und — des Musikempfindens des Publikums. In der „Zauberflöte“ hatte Graf Bánffy eine kühne Idee zur Verwirklichung gebracht. Er hat aus dem Werk das innerlich kaum motivierte Ägypten ausgeschieden und den gesamten dekorativen Teil der Aufführung auf ein ritterliches, zum Teil

phantastisch-märchenhaftes Rokoko gestimmt. Tamino, ein eleganter Prinz mit wallenden Straußfedern auf dem Helm, Sarastro der Gütige in goldgezierter blaumantener Talar wie ein Rector magnificus im Prunkornat, die Königin der Nacht eine geistvoll-symbolistisch stilisierte grande dame des 18. Jahrhunderts, die drei Damen, die über den Rhythmen Mozarts mit entzückender Kongruenz trippelten, zierliche Hoffräulein mit weißen Puderperücken und beweglichen diskreten Krinolinen, die drei Genien schmucke, anmutige Pagen, Monostatos ein prächtiger Salonmohr usw. Den Stil des Rokoko des 18. Jahrhunderts zeigten auch die phantastischen, in der romantischen Märchenpracht, in Ernst und Humor gleich stimmungsvollen Dekorationen. Eine feinstilige, zu höchster Sorgfalt ziselierter Wiedergabe erschöpfte Schönheit und Geist der Musik. Um die Aufführung machten sich, geführt vom Kapellmeister Rékai, vornehmlich die Damen Hajdu (Pamina), Kosáry (Königin der Nacht), Ambras (Papagena), Medek, Dömötör, Bársony (die drei Damen), die Herren Venczell (Sarastro) und Dalnoki (Papageno) verdient. „Die Entführung aus dem Serail“ war für eine ganze Generation Novität. Vor 32 Jahren hatte das Meisterwerk die erste ungarische Aufführung erlebt, und war nach zwei Reprisen vom Repertoire verschwunden. Künstler und Publikum hatten seither den beglückenden Weg zu Mozart zurückgefunden. Die von Herrn Kerner einstudierte und geleitete Aufführung, noch vollkommener als jene der „Zauberflöte“, wirkte mit dem Reiz einer künstlerischen Sensation. Adel, Grazie und Heiterkeit des Kunstwerks blühten im Orchester und auf der Bühne erquickend auf, und in der Sehnsucht nach der Melodie war man zu einer lichten Höhe emporgedrungen: zum Gesangsstil Mozarts. Die blendend virtuose Konstanze von Frau Sándor, das kunstreich übermütige Blondchen der Frau Hajdu, Dr. Székelyhidy's stimmglänzender, geschmackvoller Belmonte, Venczell's meisterhaft ausgefeilter Osmin und der prächtige, arlecchinhaft quirlende Pedrillo des Herrn Gábor vereinigten sich zu einem Ensemble, das sich kühn den Darstellern irgendeiner berühmten deutschen Musteraufführung an die Seite stellen dürfte. Graf Bánffy hatte in den selbstgezeichneten Dekorations- und Kostümentwürfen ein feinhumoristisches Rokokotürkentum auf die Bühne gestellt, die geistvolle Regiekunst Hevesi's die Aufführung auf ein sprühendes Lustspieltempo gestimmt. Und die „Entführung“ ist das Zugstück des Repertoires. — Als drittes Bild fügte sich in das Triptychon eine deliziös feine Aufführung von Glucks idyllischer „Maienkönigin“ (mit den Damen Marschalko, Hajdu, Kosáry, den Herren Kertein und Hegedüs) und als die künstlerisch vielleicht interessanteste Darbietung des klassischen Zyklus eine Neueinstudierung von Beethovens „Prometheus“-Ballet. Der durch Abschriften aus der Wiener Hofbibliothek ergänzten Partitur wurde durch Alexander Bródy, einen der genialsten Schriftsteller des modernen Ungarn, ein neuer, dramatisch bewegungsreicher Text untergelegt. Der Librettist schildert die rettende Tat des Heros: den Raub des Feuers, die Erweckung der Menschheit zu Licht, Liebe

und Glück, die Bestrafung des edlen Verbrechers, den Kampf Pandoras gegen seinen Triumph, der zunächst mit dem Siege der dämonischen Verführerin endet. Selbst der Held (Herakles), der den gefesselten Prometheus befreien soll, erliegt ihrer lockenden Umgarnung, bis Psyche — die Personifikation der bewußt gewordenen menschlichen Seele — ihn zu seiner Pflicht zurückführt, und ein rauschendes Jubelfest den endlichen Sieg des Titanen, des Kulturspenders, krönt. Im choreutischen Teil des Tanzpoems ist mit dem System eines geistlos-formalen Virtuositäts, der Fußspitzenkoloratur als Selbstzweckes, gebrochen. Einflüsse der Duncan, Dalcroze's und natürlich der Russen haben bestimmend gewirkt, und alle formschöne und zugleich charakteristische Aktion der Solomimiker wie der Gruppen fließt aus dem dramatischen Geist der Handlung, trägt in Form und selbst in der Farbe der Stimmung der Szene Rechnung. Als Vertreter der solistischen Partien verdienen die Damen Nirschy, Sebesi und Pallai Erwähnung. An der kunstreichen Gestaltung aller Bühnenbilder hat mit dem Grafen Bánffy und Dr. Hevesi auch Balletmeister Guerra viel Verdienst. — In dem Allegro einer begeisterungsvollen Arbeitsleistung wurden noch einige Reprisen älterer Werke herausgebracht. Smetana's „Verkaufte Braut“, die einige treffliche solistische Leistungen bot (wie die anmutige Marie des Frl. Dömötör, den ergötzlichen Wenzel des Herrn Toronyi), doch durch die verfehlte Besetzung der Hauptfiguren dem Meisterwerke auch diesmal nicht die sonst selbstverständliche Anziehungskraft zu sichern vermochte. Egisto Tango, der neue Dirigent der Oper, ein Künstler vornehmster Art, debütierte mit einer Neustudierung des „Rigoletto“. Er hob aus der Partitur dramatische und Stimmungswerte, die mit dem Reize neuentdeckter Schätze wirkten, meisterte auch Bühne und Orchester zu höchster rhythmischer und dynamischer Feinheit, blieb aber doch eines schuldig: den warmen Sonnenglanz der Verdischen Musik. Aber wir sind glücklich, den trefflichen Künstler und Erzieher zu besitzen.

Dr. Béla Diósy

CHICAGO: Seitdem vor zwei Jahren Andreas Dippel an die Spitze des Chicagoer Opernwesens getreten ist, bildet die „Große Oper“ einen festen Bestandteil des Chicagoer Musiklebens. Die zehnwöchige diesjährige Spielzeit bedeutete gegen die beiden ersten Jahre des Bestehens dieses Unternehmens auf jeden Fall einen Fortschritt, soweit die Qualität der Aufführungen in Betracht kommt. Mit einem Ensemble, das eine ganze Anzahl Künstler und Künstlerinnen von Weltruf, ein den allerhöchsten Ansprüchen genügendes Orchester und ein musikalisches Oberhaupt von außerordentlichem Können und idealstem Streben aufzuweisen hat, lassen sich schon künstlerische Resultate erzielen. Diese traten am erfreulichsten in den Werken italienischer und französischer Tonsetzer zutage, von denen sich „Manon“ und „Tosca“ von Puccini, „Hérodiade“, „Jongleur de Notre Dame“ und „Thais“ von Massenet, „Der Schmuck der Madonna“ von Wolf-Ferrari und „Louise“ von Charpentier der Gunst des Publikums am meisten erfreuten. Als Vertreter der Haupt-

partien traten in diesen Opern besonders hervor: Mary Garden, deren nicht immer einwandfreie stimmliche Qualitäten durch eine eminente schauspielerische Begabung übertroffen werden; Maggie Teyte, eine Vortragskünstlerin vornehmster Art; Carolina White, die sich vermöge ihrer seltenen stimmlichen Vorzüge in kurzer Zeit Primadonnenrang erobert hat; Mario Sammarco, ein Prachtbariton von ungewöhnlicher Gestaltungskraft; Charles Dalmorès, der durch künstlerische Intelligenz ein an sich sprödes Material wirkungsvoll zu meistern versteht, und Hector Dufranne und Gustave Huberdeau, zwei stimmgewaltige Bassisten. — Liebhaber der deutschen Oper kamen diese Saison kaum auf ihre Kosten. Man erlebte allerdings eine prachtvolle „Tristan“-Aufführung mit Lillian Nordica, Ernestine Schumann-Heink und Clarence Whitehill als Hauptstützen und Cleofonte Campanini, dem Unermüdlichen und Vielseitigen, am Dirigentenpult. Aufführungen der „Walküre“ und des „Lohengrin“ unter Leitung von Kapellmeister Winternitz litten unter mangelhafter Vorbereitung, interessierten aber durch das Auftreten der neu-engagierten Julia Claussen, die mit der großzügigen Verkörperung der Ortrud und der Brünnhilde unvergeßliche Eindrücke erzielte. Als ebenbürtiger Partner stand ihr dabei Clarence Whitehill in den Rollen des Wotan und Telramund zur Seite. In der Wahl der Novitäten hatte Herr Dippel, im Gegensatz zur vorigen Saison, keine besonders glückliche Hand. „Noel“, ein schwächliches Machwerk aus der Feder des Baron Frederick d'Erlanger, fiel gänzlich ab. Goldmarks „Heimchen am Herd“ in vorzüglicher Besetzung wurde äußerst beifällig aufgenommen, ebenso ein Einakter im Singspielgenre „A lovers quarrel“ (Streit im Liebesleuten), ein Werk des zweiten Kapellmeisters Parrelli. Über Zandonai's kurz vor Schluß der Saison herausgebrachte „Conchita“ waren die Meinungen geteilt. Der Scheinerfolg der Premiere läßt sich aus einigen sensationellen Äußerlichkeiten der Handlung leicht erklären. Zweifellos auch hatte sich das Publikum durch das hinreißende Spiel und die temperamentvolle Gesangsweise der eigens für die Partie der Conchita engagierten italienischen Sängerin Tarquinia Tarquini über die Schwäche des undramatischen Stoffes, den der junge Komponist, ein Schüler Mascagni's, mit großer Beherrschung des Technischen, aber ebenso phantasie- und reizlos wie farbenmatt musikalisch verarbeitet hat, hinwegtäuschen lassen. — Die gesanglichen Höhepunkte der Saison brachte das Erscheinen des Baritonisten Titta Ruffo, der phänomenale stimmliche und schauspielerische Qualitäten als Hamlet, Rigoletto und Tonio (Pagliuzzi) zutage treten ließ, und das fünfmalige Gastspiel von Luisa Tetrazzini in „Traviata“, „Lucia“, „Rigoletto“, „Mignon“ und „Crispino“ (von Ricci).

DRESDEN: Nun haben wir im Kgl. Opernhaus auch Waltershausens „Oberst Chabert“ gehört oder vielmehr gesehen, denn der musikalische Teil ist bei dieser „Oper“ weit weniger von Belang als die Handlung, die mit ihren Kineffekten auch hier bei der Erstaufführung einen Eindruck machte. Aber unser

Dresdener Publikum hatte erfreulicherweise künstlerische Unabhängigkeit genug, um bereits bei der zweiten Aufführung durch ein leeres Haus und kühle Haltung deutlich kundzutun, daß wir im Jahre der Wagnerfeier doch noch immer von einer Oper Musik, Melodie verlangen und uns nicht mit einer bloßen Orchesterdeklamation und gelegentlicher Einflechtung der Marseillaise zufrieden geben können. Es ist bedauerlich, daß Waltershausens dramatische Begabung, die nach seinem Erstlingswerk „Else Klapperzehen“ zu so schönen Hoffnungen zu berechtigen schien, sich zur reinen hohlen Theatralik entwickelt hat, und man kann nur hoffen, daß der Komponist, dessen orchestrale Technik und rhythmische Lebendigkeit nicht zu unterschätzen sind, sich künftig verinnerlichen und zu einem reineren, auf der melodischen Linie sich aufbauenden Stile bekehren möge. Die Tatsache, daß „Oberst Chabert“ hier eine offenbare Schlappe erlitten hat und bereits wieder vom Spielplan verschwunden ist, zeigt mit erfreulicher Klarheit, daß das Publikum einer ernsten Kunststadt sich von den Einwirkungen der Massensuggestion doch freihalten kann. Die Aufführung unter Hermann Kutzschbachs hervorragend gestaltungskräftiger Leitung mit Walter Soomer, Elena Forti und Fritz Soot in den Hauptpartien tat für das Werk das Menschenmögliche. Wie anders wirkte Mozarts Zeichen auf uns ein, als bald darauf „Figaro's Hochzeit“ in fast neuer Einstudierung unter Schuch über die Bretter ging! Den Anlaß dazu bot das erste Auftreten Waldemar Staegemanns, der als Spielbariton für die hiesige Oper bereits verpflichtet ist. Leider muß stark bezweifelt werden, ob er der Bariton ist, den wir brauchen. Seine Stimme ist von so hellem Klang, daß man einen verkappten Tenor zu hören glaubt, hat nur in der Mittellage einige volle Töne, während die Tiefe völlig versagt. Außerdem erscheint das Volumen des Organs nicht ausreichend für unser großes Haus. Musikalische Sicherheit und gutes, bei einem ehemaligen Mitglied des Berliner Kgl. Schauspielhauses selbstverständliches Spiel konnten nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Gesamtleistung hinter den berechtigten Erwartungen zurückblieb. Ludwig Ermold bot als Figaro in Gesang und Darstellung ganz Ausgezeichnetes; Margarethe Siems und Minnie Nast seien noch erwähnt. — Nicht vorübergehen darf ich als gewissenhafter Chronist an der Erregung, die sich seit einiger Zeit zahlreicher Opernbesucher bemächtigt hat wegen des bevorstehenden Ausscheidens von Karl Perron. Man sagt mit vollem Recht, daß das Beispiel dieses außerordentlichen Bühnenkünstlers noch viele Jahre auf die neuen Kräfte vorbildlich wirken müsse, und daß deshalb die Theaterleitung die Pflicht habe, ihn solange als möglich, sei es auch nur durch einen Gastspielvertrag, dem Kgl. Kunstinstitut zu erhalten. Aus voller Überzeugung möchte ich mich zu dieser Anschauung bekennen — die Tatsache, daß Soomer sich hier nur schwer einführt, beweist, daß es unserm Publikum nicht allein um eine Riesenstimme zu tun ist, sondern um besondere Eigenschaften, die keiner so schön in sich vereinigt als Perron.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: „Figaros Hochzeit“ hatte sich eigentlich immer besonders liebevoller Fürsorge Dr. Rottenbergs, eines feinsinnigen Mozart-Kenners, zu erfreuen gehabt; gefehlt hat es nur an den Bühnenbildern, die einen recht verwahrlosten Eindruck machten, und an jeder inneren Regie, an der Übereinstimmung der Ausdrucksdynamik von Wort und Ton, Spiel und Gesang. Das hat nun Karlheinz Martin in einer Neueinstudierung und Neuinszenierung nachgeholt, derart, daß eine Festvorstellung in wirklich künstlerischem Sinne zustande kam. Die Mahlersche Neufassung, die die Gerichtsszene des Beaumarchais in die Oper übernimmt, lag auch mit den leichten Textverbesserungen Max Kalbecks dieser Aufführung zugrunde. Die Rezitative wurden auf einem Cembalo begleitet, dessen Ton in dem großen Haus merkwürdig gut wirkte. Der große und die guten Einzelleistungen weit überragende Vorzug der Aufführung war ihr einheitlicher Stil, der den Musikdramatiker Mozart, über den so viel geschrieben ist, endlich durch die künstlerische Tat erkennen ließ. Als Susanne zeigte Frau Boenneken eine schauspielerische und gesangliche Leistung, die an munterer Herzlichkeit unnachahmlich ist. Frl. van Dresser sang die Arien der Gräfin sehr edel, in den Rezitativen fehlte ihrer Gesangkunst einwillen noch die erforderliche Leichtigkeit. Frau Sellin als Page und Frau Halbaerth (Marcelline) waren sehr gut am Platz. Neben den Herren Brinkmann und Schramm ragte Schneider (Figaro) durch seine feine Gesangkunst hervor. Das kleinbesetzte Orchester schwebte unter Dr. Rottenbergs Leitung in Wohllaut. Man hörte keine „Noten“ mehr, alles war Ausdruck. Die von Ottomar Starke mit feinstem künstlerischen Geschmack entworfenen Bühnenbilder und Figurinen sind an sich eine Sehenswürdigkeit. — Die Operette erfreut sich bester Mißachtung. Bei Musikern und sogar Theaterleuten. Man beachte z. B. die Striche in den Finali des „Zigeunerbaron“ und des „Bettelstudent“, um gerade einzelnes herauszugreifen. Man befleißigt sich kaum noch, den Meisterwerken dieses Genres die Hochachtung zukommen zu lassen. Man bedenkt gar nicht den kolossalen musikalischen Unterschied zwischen Einst und Jetzt, und zwar in der Aufführungspraxis und der allgemeinen Wertung. Für diese allgemeine Anschauung ist es charakteristisch, daß man meint, mit dem Inhalt eines Witzblatts und mehreren Melodien aus früheren Werken Offenbachs ein Werk machen oder schaffen oder zusammenstellen zu können, das ungefähr das ist, was der „Orpheus in der Unterwelt“ bedeutet. Eigentlich liegt doch darin eine unglaubliche Unterschätzung, um nicht zu sagen Mißachtung Offenbachs, der sowieso durch Inszenierungsmätzchen als Komponist arg mißhandelt wird. Der bescheidene Kritiker aus der „Provinz“ sieht also mit einigem Erstaunen, daß der verehrte und vielgewandte Kollege aus der Hauptstadt, Dr. Leopold Schmidt, „nicht nur nicht“ gegen solche Mißachtung protestiert, sondern eifrig Offenbachsche Melodien über — instrumentiert, damit es nämlich dem Publikum besser gefällt. Ein Glück wenigstens, daß wir in der Oper einen Kapellmeister Neumann

haben, der sich auf Offenbachsche Musik versteht wie wenig andere, einen Regisseur Martin, der aparte Phantasie genug hat, eine solche Operette gut anzurichten, und ein Personal, das Offenbach wirklich noch singen kann, — dadurch hatte die Frankfurter Uraufführung einen so starken Erfolg. Die Verfasser mußten sich mehrmals vor der Rampe zeigen. Ob diese „Heimkehr des Odysseus“ anderswo denselben starken Erfolg hat, wird von dem jeweiligen Künstlerpersonal abhängen. Hier haben die Gesangkunst der Frau Gentner (Penelope), des Frl. Doninger (Kirke) und der Herren Wirl und Schramm den Erfolg des Werkes gemacht. Offenbachsche Musik wirkt selbst dann, wenn man sie aus ihrem Zusammenhange reißt und mit einem mäßig witzigen Text (Karl Ettlinger und Erich Motz) und einer schwach wirkenden Handlung, einer sogenannten Travestie der Odyssee, verkleidet. Gute Schauspieler leisten immer etwas, einerlei welchen Rock sie tragen. Karl Werner

HAMBURG: Für die nötige Auffrischung des Repertoires, auf die man fast die ganze Spielzeit hindurch vergeblich gewartet hat, versuchte nach einer vielfach gepriesenen Neueinstudierung von Mozarts „Cosi fan tutte“ die Uraufführung der zweiaktigen Oper „Der Heilige“ von dem jungen Frankfurter Komponisten Max Wolff zu sorgen. Wolff, der sich das Vertrauen unseres Direktors mit seinem etwas derben Einakter „Das heiß Eisen“ erworben hat, hat vier Jahre auf die Vollendung seines Werkes gewandt. Mit seinen 28 Jahren, die er nunmehr zählt, befindet sich Max Wolff dem Theater gegenüber allerdings immer noch in jenem sympathischen Zustand der Unbefangenheit, der eines wahrhaft rührenden Beigeschmacks nicht entbehrt. Er lebt noch in der Periode der holden Jugendsünden, er ist noch unberührt von jeglichem Raffinement und ist noch nicht durch das Feuer der mehr oder minder bitteren Erfahrungen hindurchgeschritten. Er ist einer von denen, die unendlich viel gelernt haben und am Schluß doch noch so wenig von dem wissen, was Routine und Geschäftsklugheit in der Kunst bedeuten. Er steckt, kurz gesagt, mitten drin in der Gärung der werdenden, in Sturm und Drang des Reifenden. Die Merkmale dieses Lebensabschnittes: die Maßlosigkeit, die Verkenneung fundamentaler, künstlerischer Gebote und die Täuschung über die eigene Begabung finden sich in seinem „Heiligen“ in jeder Szene, fast in jeder Note. Max Wolff will auf einmal nicht weniger als alles. Natürlich wollte er auch sein eigener Textdichter sein, und schon damit begab er sich auf die abschüssige Bahn; denn er verdarb sich selbst den vielleicht nicht sehr neuen und originellen Stoff, den er im „Heiligen“ gefunden hatte. Der „Heilige“, so eine Art „Evangelimann von Bombay“, ein asketischer Priester eines fingierten Balmokultus, steht zugleich dem Ehrgeiz und der Liebe eines höchst Unheiligen im Wege, und die einfache Handlung beschäftigt sich mit der Intrige, die dieser Nebenbuhler anzettelt, um das Amt des „Heiligen“ und zugleich die Liebe der Courtisane Kaowa zu gewinnen. Aber diesen Stoff hat Wolff nicht in eine dramatisch wirksame Form zu gießen verstanden; es fehlt ihm nicht nur die sprachliche

Gewandtheit, sondern vor allem auch die Bühnentechnik. Eine novellistische, wortreiche Weit-schweifigkeit erstickt die dramatische Schlagkraft der Vorgänge, und der ganze Aufbau dieses Dramas: die Einfädlung der Intrige, die Verwebung der dramatischen Fäden und die Lösung des Knotens ist primitiv bis zum Naiven, harmlos bis an die Grenze des Rührenden. Wolff hat sich der Erkenntnis, daß für das musikalische Drama Klarheit und Einfachheit unerläßliche Voraussetzungen sind, völlig verschlossen; er hat so viele dramatische Motive, die einzeln und für sich starke Antriebskraft besitzen, zu vereinen gesucht, daß am Ende keines dieser Motive zur rechten Wirksamkeit gelangen kann. In die Fußangeln, die der Dichter Max Wolff auslegt, mußte sich der Komponist Wolff verstricken; er reagiert auf diese mit Motiv-Hypothesen belastete Dichtung mit einer Musik von fast bedenklicher Überladenheit. Diese Musik, durchaus ernst, talentvoll und groß gewollt, diese Musik, die in stolzer Verachtung dem billigen Effekt und dem Kitsch aus dem Wege geht, leidet vor allem an der Überdeutlichkeit. Es ist nicht eigentlich eine laute Persönlichkeit, die in ihr zum Ausdruck ringt, aber doch eine Persönlichkeit, die fürchtet, vielleicht nicht gehört oder nicht ganz verstanden zu werden. Alle guten, ertragfähigen Prinzipien der modernen Musik sind hier aus der Theorie in die Praxis übertragen, aber diese Praxis verleugnet die Farbe der Theorie nicht: auch sie ist grau. Wie das Bestreben nach einer eindringlichen, dem Wortsinn angepaßten Deklamation — ein an sich sicher löbliches Bestreben — den Komponisten dazu verleitet, die melodische Linie verkümmern zu lassen, so kennt die Musik auch in ihrer Harmonik und Koloristik eigentlich nur die Extreme. Gar zu oft auf der unsicheren Basis eines schwankenden $5/4$ oder $7/4$ Rhythmus aufgebaut, unruhvoll und unökonomisch in ihren Mitteln, läßt sie klare Gliederungen und Übersichtlichkeit vermissen. Und in ihrer überreichen Aufzäumung endet sie, die so sorgsam auf Deutlichkeit sinnt, ganz naturgemäß bei der Undeutlichkeit. Sie ist in ihrer kribbelnden, vielfüßigen Beweglichkeit direkt eine Zumutung an den aufmerksamen Hörer, sie ist von jener reinpapierernen Polyphonie, die als Dokument von Können und Fleiß das Auge des Musikers erfreut hat, aber über die Aufnahmefähigkeit des Ohres hinausgeht. Die hiesige Ausführung, eine der besten Leistungen unserer Oper im Verlaufe dieser Spielzeit, hat außerordentlich viel für das Werk getan. Der offenen Hand des Herrn Dr. Loewenfeld verdankte dies Werk, von dem ein nachhaltiger Erfolg von vornherein nicht zu erwarten stand, zwei neue, stimmungsvolle und schöne Dekorationen, die, von E. Duellberg mit viel Phantasie entworfen, sehr glücklich das Ort- und Zeitlose der Handlung zur Geltung brachten. Mit sehr viel Geschmack und Geschick hatte der Regisseur Trummer in diesen Rahmen die Vorgänge des Werkes hineingestellt, und die überaus sorgfältige Abwägung in Bewegung und Farbe, namentlich in den großen Volksszenen des ersten Aktes, stellte nicht nur seinem Verstande, sondern auch dem künstlerischen Schwung seiner Auffassung das denkbar beste Zeugnis aus. Um die musikalische

Einstudierung hatte Herr Pohlig sich sehr verdient gemacht. Heinrich Chevalley

LEIPZIG: Nach langer Pause ging „Elektra“ von Strauß neueinstudiert und zum ersten Male unter Leitung Otto Lohses in Szene. Der Eindruck war außergewöhnlich stark. Immer mehr dringt die Erkenntnis durch, daß von den beiden pervers und dekadent gerichteten Umformungen antiker Stoffe durch Hugo von Hofmannsthal die „Elektra“ unvergleichlich hoch über der „Salome“ steht. Nicht zum wenigsten dadurch, daß vom Erscheinen des Orest ab auch die bis dahin überwiegend seinem eigensten Gebiet des Nerven- und Klangreizes, wie der male- rischen Illustration untertane Musik Straußens plötzlich den Ton erschütternd echten und intensiv beseelten menschlichen Fühlens und Mitleidens annimmt, wie ihn die „Salome“ an keiner einzigen Stelle zeigt und zeigen kann. Zeichnet in der gegen früher wohl im wesentlichen unveränderten, schönen und stimmungsvollen szenischen Regie Dr. Lert verantwortlich, so in der musikalischen Oberleitung Direktor Lohse. Seine Interpretation der Partitur ist ein glänzendes Dokument einer absoluten und abgeklärten künstlerischen Selbstbeherrschung und Diskretion, einer einzigen inneren, machtvollen Steigerung. Es entsprach dieser staunenswerten, vielleicht nicht nach allen Richtungen hin ganz und gar unbedenklichen orchestralen Retusche, daß Valesca Nigrini, Frau Grimm-Mittelmanns Nachfolgerin, die Klytämnestra zum ersten Male wirklich sang, daß sie sie so schön und mit so ruhigem und expansivem Ton sang, daß die Dämonie und die tödliche Gewissensangst dieses fürchterlichen Weibes notgedrungen zu kurz kam, das Königliche in antiker Ruhe der Darstellung und großstiliger Gebärde bis zur bewußten Zurückhaltung aber um so herrlicher in die Erscheinung trat. Aus der übrigen, durchweg guten Besetzung hebt sich Aline Sandens nur stimmlich und gesanglich dem ungeheuren orchestralen Ansturm nicht immer voll gewachsenes, doch bis in die kleinste mimische und agogische Ausprägung der symphonischen Orchestersprache durchdachtes kleines Gesamtkunstwerk der Elektra-Darstellung bedeutsam heraus. Die liebeliche Chrysothemis des Frl. Bartsch und der seine entsetzliche Sendung mit gefaßter Ruhe auf sich nehmende Orest des Herrn Klinghammer (dessen Spiel sich immer verinnerlichter und überraschender entfaltet), der barsche Ägisth des Herrn Jäger verdienen alles Lob. — Daß nun auch der „Lohengrin“ in Neueinstudierung an Lohse fiel, begrüßen wir wärmstens als weitere Abschlagszahlung auf unsere berechtigten, früher auch an dieser Stelle begründeten Wünsche, die bedeutende Kraft dieses bei aller äußeren ruhigen Schlichtheit und Natürlichkeit glänzend routinierten Dirigenten möglichst ausschließlich der Leipziger Oper und vor allem allen wichtigen und den ersten Kapellmeister erfordernden musikalischen Bühnenwerken nutzbar gemacht zu sehen. Diese im Interesse einer ruhigen und gedeihlichen Fortentwicklung der Leipziger Oper notwendige Forderung ist nunmehr auch durch die geplante Zusammenziehung seines bisher viermal im Jahre auf kürzere Zeit zerlegten Brüsseler Urlaubs in einen einzigen großen Urlaub äußerlich anerkannt. Die Neu-

einstudierung des „Lohengrin“ interessierte weniger durch einige Neubesetzungen und einen gastierenden König, als durch die das historische Zeitkolorit (10. Jh.) in der Neuinszenierung schärfer wie je zuvor betonende und den Chor im lebendigsten Spiel zum erstenmal zum dramatischen Faktor erhebende geistvolle Regie Dr. Lerts. — Richard Wagners Geburtsstadt suchte in der Woche der Leipziger Richard Wagner-Zentenarfeier in großartiger Weise wieder gutzumachen, was es durch lange Jahrzehnte mit erstaunlicher Gleichgültigkeit in äußeren Zeichen dankbarer Verehrung an ihm sündigte. Des Meisters Geburtshaus auf dem Brühl, dem naphtalinduftenden Eldorado des Rauchwarenhandels, ist längst abgerissen und einem mit Erinnerungstafel bezeichneten Neubau gewichen. Kein Platz, keine Straße, kein Denkmal erinnerte an den größten Sohn der Stadt. Dies alles hat sich äußerlich in einer Woche geändert. Man hat einen zum Alten Theater führenden Straßenzug und den an diesem alten historischen Gebäude, ganz nahe an Wagners Geburtshaus und der Einmündung des Brühl liegenden Theaterplatz Wagnerstraße und Wagnerplatz genannt. Man hat am 100. Geburtstag in festlicher Weiseden Grundstein zu Max Klingers Wagner-Denkmal in den Promenaden an der alten Matthäi-(Neu-) Kirche gelegt, das nicht jeder lieben, aber doch wohl jeder als überlebensgroß-monumentales, einfach stilisiertes und künstlerisch wertvollstes Wagner-Mal bewundern wird. Man hat in dem, im Alten Rathause untergebrachten Stadtgeschichtlichen Museum eine reich besetzte Wagner-Gedächtnisausstellung eröffnet, die besonders instruktiv für das Studium von Wagners äußerer Erscheinung und seiner Beziehungen zu Leipzig ausfällt. Vor allem aber hat man Wagner musikalisch gehuldet in einer Weise, daß diese Woche zu einem wahren praktischen Lehrkursus durch des Meisters Schöpfungen sich auswuchs. Das Stadttheater setzte einen vollständigen Wagner-Zyklus an. „Rienzi“ und „Meistersinger“ waren neu inszeniert. Die Inszenierung des „Rienzi“ widersprach in ihrer geistreichen, aber kalten, starren, ärmlichen und allzu künstlich christlich-symbolisierenden Stilisierung, und in dem Kultus des Dunklen auf der Bühne völlig dem Charakter dieser echten großen heroischen Schau- und Prunkoper. Die Inszenierung der „Meistersinger“ war in der gewaltigen Besetzung der prügelnden Nürnberger und manchen anderen kleinen Zügen offen nach Bayreuth gewandt. In vielem, so namentlich in den viel zu starken Verengungen des Bühnenbildes (Inneres der Katharinenkirche, Gasse mit Treppe nach Art der italienischen Städte ohne die von Wagner geforderte Fortsetzung quer vorn) und in der Festweise anfechtbar, war sie im ganzen malerisch, stimmungsvoll und fein angelegt. Im „Rienzi“ applaudierte man dem gesanglich sehr tüchtigen und darstellerisch routinierten Adriano Lina Bölings (Chemnitz) und bewillkommnete stürmisch unseren prächtigen, von New York (Metropolitan Opera) zurückgekehrten Heldenenor Jacques Urlus, einen der wenigen bedeutenden Sänger von herrlichem Material, die unmittelbar „von Herzen zu Herzen“ singen. In den „Meistersingern“ ehrte man den darstellerisch weichen,

abgeklärten, stimmlich nicht mehr idealen Hans Sachs Anton van Rooys und freute sich an den schönen Talentproben zweier Neubesetzungen: dem lieblichen, stimmlich noch zu schwächlichen und darstellerisch noch nicht recht persönlich gestalteten Evchen Grete Merrems und dem auch gesanglich trefflichen Kothner Possonys, der die klassische Charakter- und Meisterfigur Alfred Kases, unseres künftigen Hans Sachs, wohl einmal ersetzen soll. Walter Niemann

LONDON: Die Covent Garden Oper hat die Wagner-Feiern in England würdevoll begonnen. Sie eröffnete die glanzvolle „season“ am 21. April mit einer tüchtigen Aufführung des „Tannhäuser“ unter der Leitung des Dr. Rottenberg aus Frankfurt a/M. Er hielt das Orchester im Zaum, so daß die Sänger sich ihrer Aufgaben ohne die ungeheuerlichen Anstrengungen entledigen konnten, die ihnen Beecham auferlegt. Frl. Petzl-Perard als Elisabeth bot die vollkommenste Leistung des Abends. Die Venus Gertrud Kappels war gut, jedoch weniger hinreißend. Hensel gefiel als Tannhäuser, ohne außerordentlich zu sein, Hofbauer war ein ausgezeichnete Wolfram. — Das Opernsyndikat hatte ursprünglich nur zwei Zyklen des „Ring des Nibelungen“ angesetzt, sah sich aber infolge der großen Nachfrage veranlaßt, noch einen dritten zu veranstalten. Vor allem sei der überwältigende Triumph Nikischs festgestellt, der heuer zum erstenmal in London den „Ring“ dirigierte. Seit der monumentalen Auffassung Hans Richters hat man hier keine so grandiosen Wiedergaben wie die unter Nikisch gehört. Die Londoner Kritik erklärt mit vollem Recht, daß er eine neue Wagner-Tradition begründet hätte: die der denkbar emotionellsten Auffassung der Tetralogie unter höchster Schonung der Sänger. Es ist unmöglich, hier auf Details einzugehen, aber tatsächlich gelingt es Nikisch durch starke Reserve an vielen Stellen eine Steigerung des Effekts und ein Herausarbeiten der Höhepunkte zustande zu bringen, die fast alle seine Vorgänger — abgesehen von Richter — in den Schatten stellt. Seinem impulsiven Magnetismus können weder die Sänger noch die Instrumentalisten widerstehen, und das Resultat sind Aufführungen, wobei die Künstler vom Dirigenten inspiriert sind. Anton van Rooy war wieder ein vornehmer Wotan, Mme. Kirkby Lunn prachtvoll als Fricka, als Brünnhilden zeichneten sich Minnie Saltzmann-Stevens und Gertrud Kappel aus. Allgemein bekannt sind ja Cornelius' jugendfrischer Siegfried, der dämonische Alberich Kieß', der köstliche, unwiderstehliche Mime Bechsteins. Die Aufführung der „Götterdämmerung“ leitete Paul Drach aus Stuttgart, da Nikisch auf wenige Tage nach Deutschland zurückmußte. Drach erwies sich als tüchtiger, umsichtiger Orchesterleiter. Hervorgehoben sei noch der stimmungsgewaltige Hagen Fönß'. — Als erste Novität kam H. v. Waltershausens „Oberst Chabert“, dessen Verismus die Londoner nicht sonderlich begeisterte. Die hiesige Kritik stellt die Begabung des Komponisten keineswegs in Abrede, erklärt seinen Stil jedoch für schwer und unverdaulich und die Handlung für zu melodramatisch. Da man hier nur sehr wenig Deutsch versteht, haben deutsche Opern anfangs hier einen etwas schwierigen Stand. Populär

dürfte jedoch „Oberst Chabert“ hier nicht werden. Hofbauer war in der Titelrolle sowohl gesanglich wie auch schauspielerisch prächtig. Die Rosine von Frl. Petzl-Perard wirkte tief ergreifend. Jean Buysson gefiel sehr gut als Comte Ferrand, und Fönß hinterließ einen günstigen Eindruck als Chaberts treuer alter Sergeant. Das Orchester unter Dr. Rottenbergs Leitung ließ oft viel zu wünschen übrig.

L. Leonhard

MAGDEBURG: Den Abschluß der diesjährigen Saison bildete ein Wagnerfest im schönsten Sinne des Wortes. „Ehrt eure deutschen Meister.“ Der Richard Wagner-Verband deutscher Frauen, der unter seiner Vorsitzenden (Margarethe Strauß-Magdeburg) eine ungemein rührige Tätigkeit entfaltet und zweifellos neuen Zielen zugeführt werden dürfte, hielt hier seine Generalversammlung ab. Die meisten der 43 Ortsgruppen waren durch Delegierte vertreten, und zu aller Freude hatte die hohe Protektorin des Verbandes, die Kronprinzessin, ihr Erscheinen zugesagt und war gekommen, selbst zu hören und zu sehen. Mit ihr nahm auch die Fürstin von Schwarzburg, die Protektorin der hiesigen Ortsgruppe, an den Veranstaltungen teil. Aus dem Rechenschaftsbericht ist erwähnenswert, daß der Verband bereits 106000 Mk. an die Bayreuther Stipendienkasse abgeführt hat. Wagner selbst und den Tag seiner Geburt vor hundert Jahren ehrte man durch ein Konzert des Berliner Hof- und Domchors unter seinem Dirigenten Prof. Rüdel. Es kam zu Wundern des Chorklangs. Aus dem Programm seien nur die Namen Palestrina, Leo, Cornelius (dessen nachgelassenes „Requiem“ erklang, ein choristisches Meisterwerk für alle Zeiten) und v. Baußnern genannt; seine weihevollen „Hymne an die Nacht“ beschloß das Konzert, in dem Frau Choinanus, Prof. Forchhammer (Orgel) und Konzertmeister Koch (Violine) mitwirkten. Am Abend darauf, den 26. April, wurden im Beisein der Kronprinzessin die „Meistersinger“ aufgeführt, mit dem Berliner Hofopernchor und in der Besetzung Soomer (Sachs), Engelhardt (Stolzinger), Hafgreen-Waag, Knüpfer, Geiße-Winkel, Lichtenstein und Marie Götze. Das vollständig ausverkaufte Haus nahm die Vorstellung, die durch eine prachtvoll in die Landschaft eingebaute Festwiese aus dem Atelier Frahm-Dessau einen besonderen Schmuck erhielt, jubelnd entgegen. Josef Göllrich leitete sie. Vor der Aufführung wurde im Foyer des Theaters eine vom Magdeburger Komitee gestiftete Wagner-Büste enthüllt, die die Münchner Bildhauerin Frau v. Bary geschaffen hat. — Als Nachklang zu dieser Wagnerfeier muß auch die „Meistersinger“-Vorstellung fürs Volk bei freiem Eintritt bezeichnet werden, die am 30. April in Szene ging und die Direktor Hagin veranstaltet hat. Sie ist die zweite, die weiteren Kreisen bei freiem Eintritt geboten wird; die erste solche Volksvorstellung veranstaltete Prof. Kehr seinerzeit in Halberstadt.

Max Hasse

MANNHEIM: Nach Kienzi's „Kuhreigen“ hatte als weitere Novität „Ariadne auf Naxos“ von Hofmannsthal und Strauß leichtes Spiel. Das Werk errang unter der faszinierenden Leitung von Arthur Bodanzky einen sehr starken und nachhaltigen Erfolg. — Unter den

vielen unerquicklichen Gastspielen hoben sich die von Lilly Hafgren-Waag aus Berlin und die von Melitta Heim und Robert Hutt aus Frankfurt a. M. glänzend ab. Zuletzt gastierte auf Engagement Max Lipmann, ein deutscher Tenor, der diesen Winter in Amerika Triumphe feierte. Er sang den Rudolf der „Bohème“ mit großem Erfolge. Sein Engagement wird für Mannheim ein künstlerisches Ereignis sein. — Die früher üblich gewesenen Tausch-Gastspiele zwischen der hiesigen und der Karlsruher Hofoper wurden in diesem Jahre wieder aufgenommen. Die Karlsruher brachten den „Oberst Chabert“, die Mannheimer revanchierten sich mit dem „Kuhreigen“. — Vor ausverkauftem Hause ging bei volkstümlichen Preisen der gesamte Wagner-Zyklus in Szene. — Vor Jahresfrist fand in Hamburg die Uraufführung der phantastischen Oper „Die Brautwahl“ von Ferruccio Busoni statt. In der Neubearbeitung, die in der Hauptsache eine knappere Fassung bedeutet, ging nun das Werk hier über die Bühne. Der Erfolg blieb so ziemlich der gleiche wie in Hamburg: des anwesenden Komponisten Freunde, Verehrer und Landsleute applaudierten ostentativ und reizten andere Zuhörer zum Zischen. Der größte Teil des Publikums aber verhielt sich kühl. Am Schlusse der Aufführung wurden Komponist und Darsteller oftmals gerufen. Busoni versuchte, den phantastischen Zauberspek der Hoffmannschen Novelle auf die Bühne zu bringen, wohin er nicht gehört und wo er auch ganz anders wirkt als in der Novelle. So amüsant sich diese selbst liest, so wenig interessiert und befriedigt die Handlung auf der Bühne. Die Musik Busoni's hat manche Vorzüge. Sie ist neuartig im Stil und sehr geschickt in der technischen Arbeit. Sie illustriert geistreich und witzig und findet für das Phantastische und Parodistische oftmals einen sehr beredten und durchaus charakteristischen Ausdruck. Die Vorspiele, das Intermezzo „Am Froschteich“, die Spukszene im Weinkeller und die Kästchenwahl der Freier enthalten eine amüsante und flott geschriebene Musik, aber sie ist im großen und ganzen doch nicht viel mehr als ein theatralisches Brillantfeuerwerk. Dieser Musik mit ihren interessanten harmonischen und kontrapunktischen Exkursionen fehlt die Seele, die eigentliche Inspiration. Sie präsentiert sich als kühle Verstandesmusik, der die tiefere Empfindungswärme versagt ist, selbst in den Liebesszenen. Über alles Lob erhaben war die Aufführung, die unter Arthur Bodanzky's Leitung schlechterdings als vollendet gelten durfte. Max Felmy karikierte als Thushman vorzüglich, Hans Bahling gab dem zauberstarken Leonhard einen dämonischen Zug und Wilhelm Fenten stellte in Gesang und Spiel einen bewundernswerten Manasse dar.

K. Eschmann

NIZZA (April 1913): Nizza ist die Stadt der musikalischen Dezentralisation. Sowohl die Große Oper als das Casino Municipal wetteifern, um Uraufführungen herauszubringen und jungen, aufstrebenden Talenten den Weg zu ebnen. So wurde uns die Bekanntschaft mit zwei jungen Komponisten vermittelt, deren Schöpfungen uns berechtigen, ihnen eine erfolgreiche Zukunft vorauszusagen. Die unter der

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

hervorragenden Leitung des Direktors Villefrank stehende Große Oper brachte „Le Château de la Bretèche“, Oper in vier Akten (nach Balzac) von Paul Milliet und Jacques Dor, Musik von Albert Dupuis, dem Direktor des Konservatoriums von Verviers. Der junge Meister, obgleich Schüler von Vincent d'Indy, wandelt auf Massenet's Spuren, aber in kraftvoller, selbständiger Weise. Der während des französisch-spanischen Krieges in Gefangenschaft geratene Marquis de Heredia sieht die Gräfin de Meret beim Kirchgange und fühlt sich leidenschaftlich zu ihr hingezogen. Während eines Ballfestes weist die Gräfin ihren stürmischen Anbeter zurück. Heredia dringt trotzdem nachts in das Gemach der Gräfin, um Abschied von ihr und seinen Hoffnungen zu nehmen, als der Graf beide überrascht. Die Gräfin verbirgt den Marquis in einem Kabinett ohne Ausgang. Sie schwört ihrem argwöhnischen Gatten, daß niemand bei ihr war, und der Graf läßt die einzige Tür des Verstecks zumauern. Die Gräfin siecht dahin und stirbt wahnsinnig. In der Partitur sind besonders der dritte und vierte Akt hervorragend in dramatischer Steigerung. Das Intermezzo ist ein Stück Massener'scher Lyrik; das große Duett und der Abschied der Gräfin vor der zum Grabe gewordenen Kammermeisterhaft in der Konzeption und Ausführung. Die Darsteller Frau Ixo (Gräfin), Herr Ravazet (Marquis), Herr Lafont (Graf) waren ihren Aufgaben voll gewachsen. Philippe Flon leitete das Orchester — ein Kapellmeister, wie Frankreich wenige aufzuweisen hat. Der junge Komponist und die Darsteller wurden bei den Aktschlüssen stürmisch begrüßt. — Das Casino Municipal bescherte uns „La vie brève“, Oper in zwei Akten und vier Bildern (nach Carlos Fernandez Shaw) von Paul Milliet, Musik von Manuel de Falla, einem Schüler des unvergessenen, leider zu früh dahingegangenen Meisters Albeniz. Die Kunst Falla's fußt ganz in den Weisen seines Vaterlandes, aber in eigenartiger, zielbewußter Form. Die Gitana Salud liebt Paco, der sie verrät und Carmela als Weib heimführt. Salud kommt zur Hochzeitsfeier und stirbt an gebrochenem Herzen, als ihr früherer Geliebter sie von sich stößt und hinausweist. Die Dürftigkeit der Handlung wird durch die Stimmung und Atmosphäre, welche die Musik des jungen Meisters zu schaffen weiß, voll ausgeglichen. Einen Glanzpunkt bilden die symphonische Beschreibung einer Nacht in Granada, sowie die Tänze und Gesänge des Festes. Die Rolle der Salud war mit Lilian Grenville besetzt, die eine temperamentvolle, echte Gitana auf die Bühne stellte. Die anderen Rollen treten mehr in den Hintergrund. Herr Dernies (Paco) und Cotreuil (Sarvace) gaben ihr Bestes. Herr von Farconnet hatte dem Stück ein stimmungsvolles dekoratives Gewand gegeben. Am Schlusse mußten sich die Mitwirkenden und Herr de Falla des öfteren vor dem dankbaren Publikum verneigen.

Max Rikoff

PRAG: Im Neuen Deutschen Theater hat der Primgeiger des Orchesters Franz Kohout das Jubiläum seiner 35jährigen Zugehörigkeit zum Orchester gefeiert. Aus diesem Anlasse wurde seine vor einem Dutzend Jahren etwa zum ersten Male aufgeführte einaktige Oper

„Stella“ wieder aus dem Archiv hervorgeholt. „Stella“ ist eine Zirkusoper im Stile der Zeit, da „Cavalleria rusticana“ die Gemüter erhitze und zur Nachahmung allerwegen reizte. Nur hieße es das Wesen des schlichten Franz Kohout arg verkennen, wenn man meinen möchte, er habe damals der Mode zuliebe diese Oper geschrieben. Nichts lag ihm damals und nichts liegt ihm heute ferner, als der Mode nachzulaufen, obwohl er das Zeug in sich hat, sich äußerlich auch in einen anderen Stil einzuleben. Aber auf der langen Suche nach einem Textbuche fiel ihm gerade dieses nicht unwirksame Buch in die Hand, in dem die Eifersucht eines sich betrogen wählenden Zirkusreiters die unschuldige Heldin des Stückes ums Leben bringt. Nur der Schluß verlangt nach Kürze. Wenn die Heldin mit gebrochenen Knochen am Boden liegt und der andere, eine Kugel in der Brust, sich hereinschleppt, so ist es nicht mehr Zeit, sich in langen Dialogen über Schuld oder Unschuld zu ergehen. Dann stirbt man eben, oder man läßt es bleiben. Franz Kohout ist ein vortrefflicher Musiker, dem aller Moderne zum Trotz doch auch Melodien einfallen. Auch versteht er es aus dem Fundament, charakteristisch zu instrumentieren, ohne den einzelnen Instrumenten, deren Natur er als alter Praktiker kennt wie nur einer, mehr zuzumuten, als sie ihrer Natur nach leisten können. Kohout wurde am Abend seines Jubiläums mit Recht sehr gefeiert. Es fehlte nur, daß die Aufführung etwas besser gegessen hätte. Grete Finger in der Titelrolle und Hermann Siegel als Zirkusreiter konnten befriedigen. — Im Tschechischen Nationaltheater hat ebenfalls eine verspätete Premiere stattgefunden. Das Werk eines Toten wurde aufgeführt, eines Musikers, der vielleicht noch wertvolle Gaben der Musikwelt geschenkt hätte, wenn ihn nicht ein grausames Geschick fern von der Heimat und in jugendlichem Alter aus der Lebensbahn geworfen hätte. Erich J. Wolffs Ballet „Zlatorog“ erlebte, glanzvoll ausgestattet, seine Premiere. Wolff entpuppt sich in diesem vor mehreren Jahren schon fertiggestellten Werke als Musiker von hervorragenden Qualitäten. Der feine Künstler zeigt sich in jedem Takte. Die motivische Arbeit verrät überall Kultur und eine genaue Kenntnis der Erfordernisse der Szene. Aus den einzelnen Tänzen quillt eine schöne einprägsame Melodik hervor, die sich bewußt und mit Geschick von den landläufigen Wendungen im Dreivierteltakt fernhält. Das von M. Zunkovic verfaßte Buch verwendet die aus Baumbachs Lyrik weltbekannt gewordene Sage von Zlatorog und verflucht in diese auch noch andere südslavische Motive wie das Motiv von der Bergnix oder dem Wassermann. Das Südslavische bleibt überall stark betont, so daß ein ungemein charakteristisches, in der mageren modernen Balletliteratur hervorstechendes Werk aus der gemeinsamen Arbeit Wolffs und Zunkovic's entstanden ist. Es ist selbstverständlich, daß das Tschechische Nationaltheater gerade diesem Moment die größte Aufmerksamkeit schenkte und Bilder voll glühender Farbenpracht auf die Szene stellte. Die Aufnahme des lebenswürdigen und geschmackvollen Werkes war ungemein warm.

Dr. Ernst Rychnovsky

KONZERT

AACHEN: Die zweite Hälfte des unter großen Hoffnungen begonnenen Konzertwinters verlief unter einer Fülle anregender Aufführungen, die von Musikdirektor Busch mit jugendlichem Schneid und tiefem Eindringen in die musikalische Materie geleitet wurden. Im 4. Abonnementskonzert trat Prof. Paul Grümmer aus Wien mit dem Violoncell-Konzert von Dvořák auf, das Orchester spielte Weingartners „Lustige Ouvertüre“ und Tschaikowsky's „Francesca da Rimini“. Das folgende Konzert war den Manen Wagners gewidmet. Es begann mit der Trauermusik aus der „Götterdämmerung“ und schloß mit dem Vorspiel zu den „Meistersingern“. Dem Chor gelang es nicht, mit dem langweiligen 13. Psalm Liszts besonderen Eindruck zu erwecken. Größer und bedeutender war die Aufgabe, die seiner in der „Missa solemnis“ Beethovens harpte. Ab und zu klang die Phrasierung wohl noch zaghaft; von einem neuen Dirigenten geht noch nicht das Gefühl unentwegter Sicherheit aus. Aber alle Einsätze gelangen, es wurde fein schattiert, dem gewaltigen Gebäude des Gloria und Credo fehlte es nicht an Erhabenheit und Größe. Das Solo des Benediktus gab Kapellmeister Dietrich vollendet. Das treffliche Soloquartett bestand aus Käthe Neugebauer-Ravoth, Alice Aschaffenburg, Henry Wormsbächer und Friedrich Strathmann. — In den Kammersmusikkonzerten aus der Waldthausenstiftung kam D. Francis Tovey mit einem Klavierquintett erstmalig zu Worte. Vorher hatte er sich mit einem Klavierkonzert einzuführen versucht. Aber Musik machen, geistreich auf dem Flügel plaudern, macht keinen Komponisten, der Anspruch hat, aus der Masse kongenialer Zeitgenossen herausgehoben zu werden. Die Eigenart fehlt, die Diktion ist zu breit. In Hjalmar Arlberg lernten wir einen akkuraten, wohl vorbereiteten Sänger kennen, der Lieder von Schubert, Brahms und zwei bemerkenswerte Stücke von Berger („Bergnacht“ und „Ich liebe dich“) mit feinem Geschmack vortrug. — Die städtischen Symphoniekonzerte erfreuen sich großen Zuspruchs. Ganz köstlich kam unter Buschs Leitung Haydns Symphonie G-dur heraus; Beethovens Siebente Symphonie lag ihm nicht fremd, Brahms und Reger (Konzert im alten Stil) durften nicht fehlen. — Busch und Dietrich veranstalteten unter ziemlicher Beteiligung drei Sonatenabende, von denen der mittlere (den Romantikern gewidmet) besondere Erwähnung verdient. Im dritten spielte in Vertretung Prof. Körner (Köln), Grieg, Reger und Strauß.

Prof. Joseph Liese

AMSTERDAM: Novitäten hat es hier im Jahre 1913 nur wenige gegeben. Das einzige von Mengelberg mit seinem Concertgebouw-Orchester eingeführte Stück war die Sechste Symphonie unseres zweiten Kapellmeisters Cornelis Dopper, eine gediegene Arbeit, in deren Finale moderne volkstümliche Melodien verarbeitet sind. Dopper malt hier einen „Koninginnedag“ (das Volksfest am Geburtstag der Königin) und hat darüber allerhand hören müssen. Es gibt noch immer viele Menschen, die

auch in der Musik keinen Humor vertragen können. Dopper ist in seinem Finale oft realistisch, eine Art Jan Steen, bleibt aber immer Künstler; wir möchten die Sechste Symphonie gern noch einmal hören. Als Dirigent brachte uns Dopper ein „Poème“ für Orchester und Orgel des französischen Komponisten Charles Tournemire, ein gutes, aber nicht imponierendes Werk, dessen Orgelpartie von Evert Cornelis gespielt wurde. Das Konzert für Bratsche von York Bowen, von Herman Meerlov ausgezeichnet gespielt, ist zu lang und vermochte nicht zu fesseln. Evert Cornelis führte als Dirigent eine Suite von Moussorgsky ein, und Max Schillings, der hier ein ganzes Konzert mit eigenen Werken dirigierte, gab uns die Erstaufführung in Holland des „Jung Olaf“ (Deklamator Brettani) und seines Violinkonzertes (von Felix Berber glänzend gespielt). Weitere Solisten waren u. a. Gertrude Foerstel (die hier einen riesigen Erfolg erzielte mit einer Arie von Mozart und Liedern von Mahler und Strauß), George Walter (der uns hier unbekannte Arien und Kantaten von Bach vorführte), Carl Flesch, Edouard Risler und unser Solocellist Gerard Hekking, der Dvořák's Konzert in vollendetster Weise zum Vortrag brachte. — Das 25jährige Jubiläum des Concertgebouw und seines Orchesters wurde mit drei Festkonzerten unter Willem Mengelberg's Leitung gefeiert. Für das 1. Konzert war Mahlers „Lied von der Erde“ angekündigt, mit Frau Charles Cahier und William Miller als Solisten. Der Tenorist Miller (aus Wien) erschien aber nicht, und erst einen Tag nach dem Konzert kam ein Brief, worin er versprach, am 23. Mai (statt am 24. April) nach Amsterdam zu kommen. Der „Irrtum“ dieses Künstlers verdarb uns aber das Konzert, denn obwohl Frau Cahier mit ihrer herrlichen Stimme und ihrer großen Intelligenz ihre drei Altlieder bewundernswürdig zum Vortrag brachte, mußten die drei Lieder für Tenor ausfallen, so daß man keinen Eindruck vom Ganzen bekam. Das 2. und das 3. Konzert dagegen waren Ereignisse der Saison. Im 2., das mit der großen Leonoren-Ouvertüre eröffnet wurde, spielte Julius Röntgen mit bedeutendem Erfolg das Klavierkonzert No. 4 von Beethoven; darauf fand mit den Damen Noordewier und de Haan und den Herren Roemer und Denijs unter Mitwirkung des „Toonkunstkoor“ eine glänzende Aufführung der „Neunten“ statt. Das 3. Konzert brachte eine Wiederholung von Mahlers „Achter“ mit den Damen Gertrude Foerstel, Noordewier, Loman, de Haan, Cahier und den Herren Senius, Geiße-Winkel und Denijs. Es war eine unvergeßliche Aufführung, ein würdiger Abschluß des Festes.

Chr. Freijer

BERLIN: Einen Lieder- und Duette-Abend veranstalteten Cor Schippers-Hol und Elisabeth Böhm. Erstere ist in ihrer ganzen Art seriöser, wohingegen Frl. Böhm, die temperamentvollere, vor allem durch ein reizendes Vortragstalent interessierte, womit ich nicht sagen will, daß Frau Cor Schippers-Hol ihre Gesänge vortraglich nicht belebt hätte. Dieser Unterschied wurde bedingt durch die Wahl der Lieder. Frl. Böhm sang Liszt, Strauß und Reger mit gutgebildetem Sopran und offenbarem Verständnis für moderne

Liedkunst. In der Höhe wäre allerdings weniger Schärfe erwünscht. Eine unbedeutende Korrektur des Tonansatzes würde da sicherlich sehr von Vorteil sein. Erstere hatte Lieder von Liszt und Strauß und daneben eine Anzahl böhmischer Volkslieder gewählt. Meiner Meinung nach verfügt Fr. Böhm über einen umfangreichen, guttimbrierten Mezzo-Sopran mit natürlichem Altklang in der tieferen Lage, der aber leider durch eine künstliche Resonanz in seiner Natürlichkeit „verschleiert“ wurde. Die Höhe ist auch noch nicht ganz einwandfrei. Jedenfalls aber konnte man seine Freude an den Leistungen der beiden Konzertanten haben, die in den Duetten (Händel, Dvořák, Brahms) gut ausgeglichene Leistungen boten, sowohl in stimmlicher als in musikalischer Hinsicht. Fritz Otto sekundierte am Blüthner mitunter ein bißchen farblos.

Carl Robert Blum

BONN: Mit dem XI. Kammermusikfest hat der Verein Beethovenhaus zu Bonn wiederum eine ideale künstlerische Tat vollbracht, die in der musikalischen Welt Deutschlands begeisterten Widerhall gefunden hat. Brahms' sonniges B-dur Sextett, op. 18, vorgetragen vom Klingler-Quartett, eröffnete den Reigen. Der Vortrag fand infolge seiner schwungvollen und begeisterten Wiedergabe Beifall, obschon man bezüglich der technischen Korrektheit, wie auch der klanglichen Wirkung manches mit in Kauf nehmen mußte. Alsdann betrat Eugen d'Albert unter jubelnder Begrüßung das Podium. Zunächst brachte er Beethovens Appassionata zum Vortrag. Eugen d'Alberts Eigenart, Beethovensche Kunst zu interpretieren, ist bekannt. Unbekümmert um klavieristische Exaktheit und Eleganz jagt er orchestrale Wirkungen nach, und seine dynamischen Gegensätze sind darauf zugespitzt, der großen Linie in der Darstellung rhythmischen Schwung zu verleihen. Das Legato ist ihm ganz abhanden gekommen und der Gesang des Tones läßt ihn kalt. Nach der Pause spielte d'Albert mit dem Klingler-Quartett noch Brahms' f-moll Quintett op. 34. Hier ließ das Zusammenspiel viel zu wünschen übrig, und wenn auch den Kammermusikfesten keine Proben vorausgehen sollen, so braucht man deshalb doch nicht auf Akkuratess zu verzichten, abgesehen davon, daß die Streichinstrumente von dem Spiele d'Alberts vollständig totgedrückt wurden. Der zweite Tag war Bach und seinen Zeitgenossen gewidmet. Max Reger trug drei der schönsten Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier vor. Er versteht es meisterhaft, seinem Spiel seelischen Gehalt zu geben und das rein Pianistische hervorzuheben, wobei man allerdings die virtuose Selbständigkeit zuweilen vermißt. Die überzarte, man möchte fast sagen feministische Wiedergabe Regers mag der f-moll wie der fis-moll Fuge sehr zustatten kommen, aber im großen und ganzen kann doch Bach etwas markiger angefaßt werden. Mit Elly Ney-van Hoogstraten spielte Reger unter Begleitung von Streichern des Bonner Orchesters das C-dur-Konzert für zwei Klaviere. In seinen Solostellen gefiel sich Reger in einem überhasteten Tempo, das zum Glück straffer wurde, sobald E. Ney ihren Solopart übernahm. Bachs E-dur Partita für Violine allein lag bei dem nicht unbegabten Adolf Busch in

guten Händen. Er spielte das Stück technisch sauber und abgeklärt. Interesse erregte auch Vivaldis Konzert für drei Violinen, das von den Herren Klingler, Rywkind und Busch vorgetragen wurde. Die Barthsche Madrigal-Vereinigung bot mit zweimal vier Madrigalen eine angenehme Abwechslung. In bezug auf Rhythmus und Schattierung leistet das Ensemble Bewundernswertes; was aber die Modulationsfähigkeit der einzelnen Stimmen betrifft, so muß man sagen, daß sie bei einem Vergleich mit rheinischen Sängern schlecht abschneiden würden. Den Haupterfolg des Abends hat wohl Elly Ney durch ihren meisterhaften Vortrag von kleineren Klavierstücken von Rameau, Couperin, Paradisi und Scarlatti errungen. Der 3. Abend galt vornehmlich Reger. Man muß sich wundern, daß der sonst so konservative Verein Beethovenhaus sich zu diesem Schritt ins Moderne bequemen konnte. Das Böhmisches Streichquartett vermochte das schwerverständliche Regersche Streichquartett Es-dur op. 109 so wirkungsvoll wiederzugeben, daß selbst geschworene Gegner Regers sich des lauten Beifalls nicht enthalten konnten. Weniger Freunde dürfte sich das Klavier-Quartett op. 113 d-moll erworben haben, das in seiner ganzen Struktur, seiner thematischen Behandlung zu langatmig erscheint. Anna Erler-Schnaudt sang acht Lieder in künstlerisch vollendeter Weise. Den Höhepunkt des Festes bildete der 4. Tag. Er gehörte der Quartettkunst Beethovens. Hier feierte das Rosé-Quartett wahre Triumphe, wie sie in der Glanzzeit Joachims kaum gesehen wurden. Besonders zu erwähnen ist das B-dur Quartett op. 130, dessen Wiedergabe als die vollkommenste Leistung des ganzen Festes zu bezeichnen ist. Etwas deplaziert in dem Programm des Beethovenabends schien die Serenade für Flöte, Violine und Bratsche, D-dur op. 25, von Rosé, Manigold und Rutzitzka entzückend vorgetragen, so daß sich stürmischer Beifall auslöste. Der 5. Tag war Mozart, Schubert, Beethoven und Schumann gewidmet. Begonnen wurde mit Mozarts Klarinetten-Quintett, das vom Rosé-Quartett im Verein mit Oskar Schubert meisterhaft vorgetragen wurde. Elly Ney erntete im Verein mit Rosé durch die faszinierende Wiedergabe der Kreutzer-Sonate verdienten Erfolg. Weniger mutete der Gesang von Emmi Heim an, die drei Lieder von Schubert vortrug. Man verlangt bei Kammermusikfesten doch etwas mehr als gute Schule und lyrisches Empfinden. Der Gesamteindruck des Festes war, wenn auch nicht alles einwandfrei verlief, ein überaus günstiger. Dem Komitee des festgebenden Vereins darf die gebührende Anerkennung nicht versagt werden.

Willy Redhardt

BRESLAU: Die letzten Konzerte des Orchestervereins hatten zwei berühmte Künstler unter den Mitwirkenden: Teresa Carreño und Henri Marteau. Frau Carreño spielte das b-moll Konzert von Tschaikowsky, ein Werk, das ihrem rassigen Temperament besonders gut liegt. Auch diesmal erntete sie stürmischen Beifall. Ihre Klaviersonli kamen über einen gewissen äußerlichen Eindruck nicht hinaus. Marteau trug das Konzert von Mendelssohn mit blühendem Ton und sprühendem

Temperament vor. Auch die Bachsche Ciaccona war eine Meisterleistung. Das Orchester unter Georg Dohrn wartete mit einer Neuheit auf: Symphonie in G-dur für großes Orchester op. 22 von Ewald Straesser, ein Werk, das wegen der Schönheit seiner Instrumentierung, der Übersichtlichkeit seines Inhalts, der musikalischen Qualität und der geschickten Verarbeitung seiner Themen den besten Eindruck machte. Vorzügliche Orchesterleistungen waren ferner die Zweite von Brahms, der „Zauberlehrling“ von Paul Dukas und die „Italienische Serenade“ von Hugo Wolf. — Gleich gut haben wieder die Kammermusik-Abende abgeschnitten. Unter Führung des ausgezeichneten Geigers Wittenberg hat sich unser Quartett (Wittenberg, Behr, Hermann und Melzer) die Gunst des Publikums ungeschwächt erhalten. — Für den Alters- und Invalidenunterstützungsverein des Stammorchesters des „Breslauer Orchestervereins“ fand unter Leitung Dohrns ein Benefizkonzert statt, in dem als Hauptwerke die Fünfte Symphonie von Beethoven und der „Don Juan“ von Richard Strauß aufgeführt wurden. Margarete Siems brillierte mit der vergessenen Arie der Elvira aus „I Puritani“ von Bellini und dem Frühlingsstimmen-Walzer von Johann Strauß. — Sehr anregenden Verlauf nahm ein gemeinsames Konzert der beiden größten hiesigen Männergesangsvereine unter Leitung von Hugo Fiebig und Max Krause. Das Konzert fand zum Besten eines zu errichtenden Lehrerwitwenheims statt. Erwähnt sei endlich die vor ausverkauftem Hause erfolgte Aufführung der „Schöpfung“ von Haydn und ein Konzert des Gesangsvereins Breslauer Lehrerinnen für ein zu errichtendes Lehrerinnenheim. Leiter dieses Konzerts war Max Gulbins. Von besonderem Interesse war ferner eine Gesangsaufführung der Breslauer Singschulen, in der die drei Leiter: Fröhlich, Marx und Volke zeigten, daß es doch möglich ist, Schüler unserer Volksschule zu höherer Gesangkultur zu erziehen. — Der beliebte Hermann Behr wartete in dem letzten der acht volkstümlichen Mittwochkonzerte mit einem Wagner-Programm auf, in dem namentlich „Isoldens Liebestod“ zu ergreifender Darstellung gelangte.

J. Schink

CÖTHEN: Das 19. Anhaltische Musikfest wurde am 3. u. 4. Mai in Gegenwart seines Protektors, des Herzogs Friedrich von Anhalt, unter der Leitung des Dessauer Generalmusikdirektors Franz Mikorey hier gefeiert. Das Programm des ersten Tages füllten Bachs 5. Brandenburgisches Konzert für Violine, Flöte und Klavier mit Streichorchester — die Solopartien waren mit Michael Preß, Adolf Buchheim und Josef Pembaur trefflich besetzt —, zwei Gesänge für Alt von Händel und Gluck, die Adrienne von Kraus-Osborne vorzüglich sang, und Beethovens Missa solemnis. Der über 400 Personen starke Chor, das von der Dessauer Hofkapelle gebildete Orchester, das mit Anna Kämpfert, Adrienne von Kraus-Osborne, Hans Nietan und Felix von Kraus ideal besetzte Soloquartett, sie alle leisteten unter der Führung Franz Mikoreys ganz Hervorragendes, so daß der Gesamteindruck geradezu überwältigend war. Den zweiten Tag eröffnete eine Kammermusik-Matinee des Russischen Trios (Vera Maurina, Michael und

Josef Preß), in der Franz Mikoreys H-dur Klaviertrio die für Violine und Cello bearbeitete Passacaglia Händels und Tschaikowsky's a-moll Klaviertrio, zu wundervoller Wiedergabe gelangten. Das Hauptkonzert vermittelte zunächst Mahlers Wunderhorn-Symphonie mit Sopransolo (Anna Kämpfert) in musikalisch feingestalteter, temperamentvoller Aufführung, dann Felix Draeseke's Osterszene aus Goethes „Faust“ für Baritonsolo (Felix von Kraus), achtstimmigen Chor und Orchester, ferner Beethovens Triple-Konzert op. 56 (Russisches Trio), des weiteren eine von Anna Kämpfert meisterlich vorgetragene Liederreihe von Berlioz, Mikorey und Strauß und endlich die Schlußszene aus den „Meistersingern“, mit der das wohlgelungene Fest glanzvoll ausklang.

Ernst Hamann

DRESDEN: Das abschließende 7. Hoftheaterkonzert der Serie B wurde mit der Ouvertüre „Römischer Carneval“ von Berlioz eingeleitet, die Schuch mit dem ganzen Aufgebot seines Temperaments auf feinste abschattierte und glanzvoll steigerte. Solist war Karl Flesch, der mit dem Brahms'schen Konzert sich wieder als Geiger von hohem Rang erwies, wenn ihm auch der „göttliche Funke“ mangelt, und den zweiten Teil füllte Beethovens Siebente Symphonie (A-dur) aus. — Otto Weinreich, ein Klavierspieler von beträchtlicher Technik und sicherem Stilgefühl, gab mit Gustav Havemann, einem trefflichen Geiger, ein erfolgreiches Konzert, in dessen Verlauf einige wertvolle „Stimmungsbilder“ für Violine und Klavier von Stefan Krehl lebhaften Beifall fanden. — In Joyce Douglas lernte man eine Altistin von bemerkenswert schönem Material kennen, das nur noch des vollen Ausgleichs der Lagen und tonbildnerischer Ausreife bedarf, um den höchsten Anforderungen gewachsen zu sein; auch müßte die noch sehr junge Sängerin in Zukunft mehr innere Anteilnahme entfalten und die Gesänge stärker charakterisieren, wenn sie lebendige Kunstwirkungen erzielen will. — Der Tonkünstlerverein brachte in seinem letzten Aufführungsabend u. a. des verewigten Meisters Felix Draeseke Serenade D-dur für kleines Orchester zu Gehör. Das frische, lebenswürdige, von Anmut, Humor und Empfindung erfüllte, in reicher Melodik blühende Werk wurde unter Schuch herrlich gespielt und mit lautem Beifall aufgenommen. — Im Musiksalon Bertrand Roth hörte man Kompositionen von Paul Juon, von denen einige Lieder (sehr schön gesungen von Ed. E. Mann) und ein eigenartiges, slawisch-orientalisches Divertimento für 2 Bratschen und Klarinette in B besonders gefielen. Bei einer anderen Matinee im selben Musiksalon erzielte die Uraufführung eines Streichquartetts a-moll von Heinrich Zoellner, das melodiös, durchsichtig gebaut und zumal im zweiten Satze von großer Schönheit ist, ebenso lebhaften Beifall wie eine Folge von Klaviervariationen über ein eigenes Thema von Bertrand Roth; angenehme Erfindung verbindet sich hier mit reicher Phantasie und voller Ausnutzung des Instruments, das der Komponist selbst als Meister beherrscht.

F. A. Geißler

HAMBURG: Die Konzertsaison ist später als in den Vorjahren nunmehr zu Ende gegangen. Noch nach den Osterfeiertagen gab es zwei be-

sonders wertvolle Veranstaltungen: die eine von ihnen war die Aufführung der „Neunten Symphonie“ unter Siegmund von Hausegger, die andere ein großes Orchesterkonzert, das Arthur Nikisch zum Besten der Pensionskassen des Orchesters Hamburgischer Musikfreunde dirigierte. Nikischs enorme Popularität versagte auch bei diesem Anlaß nicht, so daß für den wohlthätigen Zweck ein Betrag von über 4000 Mk. einging, da der gefeierte Dirigent in hochherziger Weise auf jegliche Form eines Honorars oder einer Vergütung verzichtet hatte. An beiden Abenden gingen die Wogen der Begeisterung hoch, und insbesondere Arthur Nikisch wurde von dem Orchester, das ihm einen seiner glänzendsten künstlerischen Siege verdankte, wie von der Zuhörerschaft stürmisch gefeiert. Er hatte allerdings auch einen seiner allergrößten Abende gehabt. Heinrich Chevalley

LEIPZIG: Den Frühjahrskonzerten der Männergesangsvereine, die alljährlich mit der Baumbüte in unseren deutschen Großstädten aufschließen, wird man an dieser Stelle als mehr oder weniger „lokalen Ereignissen“ keinen Raum verstanen können. Des Frühjahrskonzerts des Neuen Leipziger Männergesangsvereins — eines ehemaligen Spaltungsprodukts des Leipziger Männerchors (Wohlgemuth) — muß aber trotzdem gedacht werden. Einmal stellte es einen jungen Dirigenten, Max Ludwig, den Leiter des Hallenser Lehrergesangsvereins und Krimmitschauer Chorvereins, als einen vielleicht „kommenden Mann“ im Leipziger Männergesangswesen erstmalig in die breiteste Öffentlichkeit heraus, dann bescherte es uns eine chorische Uraufführung: „Chor der Toten“ von Fritz Lubrich, einem Reger-Schüler. Er gibt mehr gute Hagar- als Reger-Schule. Innerlich packende, sogar in dem wunderschönen, mit großer gesammelter Phantasie geschauten Anfang. Wenn der weitere Verlauf etwas mühsam weiterquilt und der Regerisch abrupte Schluß den angestrebten monumentalen Charakter des Ganzen vermissen läßt, so wird man viel weniger das große Talent des jungen Komponisten als die herrlich geschliffene, aber unsinnliche und kristallkalte Gedankenpoesie C. F. Meyers, der es gleichwohl das Äußerste an Musik, an Empfindung und Beseelung abringt, dafür verantwortlich machen. Das scharf durchdachte Programm umschrieb mit Balladen (Solo-balladen: Alfred Kase) und Volksliedern die Formen des Männergesangs, die zu seiner Erlösung aus der Liedertafel immerdar richtunggebend bleiben müssen. — Im Rahmen der Internationalen Musikgesellschaft (Ortsgruppe Leipzig) trat eine aus zehn teilweise schon wohlbekannten Leipziger Künstlerinnen und Künstlern zusammengesetzte „Leipziger Madrigalvereinigung“ an die Öffentlichkeit, der man nach Ziel, Programm (Madrigale von Vecchi, Claude le Jeune, Schein) und Vortrag (Leitung: Dr. Max Unger) nicht zuletzt bei dem empfindlichen Mangel an gemischten Solo- und Doppelquartetten in unserem großstädtischen Musikleben die wärmsten Segenswünsche mit auf den Weg geben durfte. — Die Leitung des Philharmonischen Chores endlich mußte der Braunschweiger Hofkapellmeister Richard Hagel seiner zunehmenden dortigen Arbeitslast

halber nach mehrjähriger verdienstvollster Führung an Dr. Hermann Stephani übertragen: an die führende musikalische Persönlichkeit Eislebens, die durch ihre Reformbestrebungen in der Händel-Bearbeitung („Jephta“, „Judas Maccabäus“) und in der vereinfachten Partiturschrift ohne transponierende Schlüssel auch den Lesern der „Musik“ längst wohlbekannt ist. — Der Riedel-Verein hat das Eintreten für den größten sächsischen Meister unserer Zeit, Felix Draeseke, von jeher zu seinen Ehrenpflichten gerechnet. Die entscheidende Krönung freilich — die Aufführung von Draesekes, in Berlin und Dresden durch Kittels wagemutige Initiative noch vor des Meisters Tod zu Gehör gebrachtem „Christus“ — fehlt ihm, und sie wird nun vielleicht einmal von anderer Seite her in Leipzig geschehen. Auch die würdige Totenfeier für Draeseke in der Thomaskirche verzichtete — im Hinblick auf die unsinnliche und spröde reine Geistigkeit seiner tiefelehrten und vornehmen Kunst vielleicht mit Recht — auf ein großes abendfüllendes Werk von ihm und umstellte den Hingeschiedenen mit Brahms (Begräbnisgesang mit Bläsern, zwei Choralvorspiele für Orgel) und Bruckner (e-moll Messe mit Bläsern). Er selbst sprach allein durch sein kunstreiches, aber recht instrumental gedachtes und nicht von Trockenheit freies sechsstimmiges Graduale und zwei, bei aller strophischen Einfachheit mit erlesenem Kunstgeschmack gesetzte geistliche Gesänge mit Orgel; von ihnen zeigte „Um Mitternacht“ seine Züge am reinsten: deutsch, innerlich, in der Stimmung sehr konzentriert und von starker, wenn auch musikalisch nicht eben persönlicher Eindrucksraft. Hätte Draeseke Brahms' tiefe, in Gedanken über Leben und Sterben die „Melancholie“ Dürers und Bachs in offenen resignierten Pessimismus nachdunkelnde seelische Anlage, hätte er Bruckners künstlerische Sinnlichkeit, einzeln oder zusammen, besessen, erst dann wäre er ein Großer im Reich der Tonkunst gewesen. So blieb er ein Bedeutender mit Zügen jener Größe, wie sie seine „Symphonia tragica“ am imponierendsten und ergreifendsten zeigt. Der Riedel-Verein (Dr. Georg Göhler) stand namentlich im Brahmschen Begräbnisgesang auf alter Höhe, verkehrte aber im übrigen den starken Impuls in ein intimes, gedämpftes Helldunkel. Max Fest gestaltete den Vortrag zweier Brahmscher Choralvorspiele zu Kabinettleistungen intimer Orgelkunst. Johanna Schots Mezzosopran will zwar dem tiefen Gefühlsgehalt und der schönen, warmen Innerlichkeit ihrer Auffassung noch nicht überall gänzlich gehorchen, ist aber für den geistlichen Gesang schon durch die gesammelte Ruhe ihres holländischen Temperaments prädestiniert. Ausgezeichnete Bläser des Gewandhausorchesters fügten mit weichem, schönem Ton den bei Brahms tief dunklen und etwas stumpfen, bei Bruckner hellstrahlenden instrumentalen Goldton zum Chor hinzu. — Wagner im Konzertsaal kam während der Leipziger Richard Wagner-Zentenarfeier (vgl. den Leipziger Opernbericht dieses Heftes) in einem vorzüglich verlaufenen Festkonzert in der überfüllten Alberthalle zu Wort, das, wie der Engländer sagt, eine rechte große „Wagner Selection“ mit dem „Liebesmahl der

Apostel“ im Mittelpunkt brachte und den Leipziger Lehrergesangsverein (Hans Sitt), Riedel-Verein (Dr. Georg Göhler) und das Gewandhausorchester als — dies sagte gern der alte Bernsdorf, der schwerlich über diese fast dreistündige Wagner-Sitzung sich gefreut hätte — exekutierende Faktoren heranzog und in der Interpretin der fünf Wesendonk-Gesänge (sie und der stimmgemordende Riesenzyklus der Alberthalle vertrugen sich niemals), Elena Gerhardt, eine erlesene Künstlerin herausstellte. Das Gewandhaus ehrte Wagner offiziell durch eine, besonders in der wuchtigen Klangpracht des durch Mitglieder des Lehrergesangsvereins und Riedel-Vereins gewaltig verstärkten Gewandhauschores und in dem mächtigen Schwung gerade des Finale überwältigend wirkende Aufführung der Neunten Symphonie Beethovens unter Arthur Nikischs Meisterstab mit dem gewohnten vorzüglichen Solistenquartett von unserer Oper (Damen Bartsch, Nigrini, Herren Jäger, Kase). Auf den ersten Blick vielleicht etwas befremdlich, durch äußere und innere Gründe der Stellung Wagners zu Beethoven und des Meisters eigne denkwürdige Aufführungen dieser „Wundersymphonie“ in Dresden (1846) und Bayreuth (Grundsteinlegung des Festspielhauses 1872) jedoch tief berechtigt, ja, gegeben; wie dies denn auch des Leipziger Literaturhistorikers und Universitätsprofessors Albert Köster form- und redevollendete, klare und knappe Ansprüche deutlichst begründete. Walter Niemann

LONDON (März): Orchesterkonzerte. Das 3. Recital der Balfour Gardiner-Konzerte brachte eine Reihe interessanter Novitäten. Die Ode G. v. Holsts „The Cloud Messenger“ („Die Botschaft von den Wolken“) litt unter dem Text, der Bearbeitung eines Sanskritgedichtes, dessen bester Teil durch schildernde Elemente absorbiert ist. Die Eigenheit der musikalischen Illustration äußerte sich mehr im Detail als im Ganzen. Percy Grainger kam mit der Chor- und Orchesterballade „Sir Eglamore“ zu Worte, deren Stärke mehr im Temperament als in der Tiefe lag. Das mystische Tongedicht Arnold Bax' „Christmas Eve on the Mountains“ („Heiliger Abend im Gebirge“) hielt kaum, was der Anfang versprach. Weihnachtsmusik und das kompositorisch Bedeutendste des Abends bot R. Vaughan Williams mit seiner „Fantasia on Christmas Carols“ („Phantasie über alte Weihnachtslieder“) für Baritonsolo, Chor und Orchester, ein Werk, das durch seine Innigkeit ansprach. J. Campbell Mc. Innes sang den Solopart. — Wassili Safonoff führte wieder das London Symphony Orchestra ins heiße Treffen. Er produzierte den sonst prachtvollen Orchesterkörper in einem durchwegs slawischen Abend. Mit seinem rasenden Tempo in der Ouvertüre zur „Verkauften Braut“ kann man sich unmöglich einverstanden erklären. Das symphonische Gemälde „Frühling“ von Glazounow (op. 34) zeigt trotz aller schönen Einzelheiten den Komponisten kaum in der Reife späterer Jahre. Zuletzt führte Safonoff die „Pathetische Symphonie“ Tschaikowsky's auf. Das neurotische, von Gefühl überfließende Werk, ein Lieblingsstück der Londoner, ist hier schon bis zum Überdruß gehört worden, wie überhaupt der Tschaikowsky-Kult in der englischen Hauptstadt

ein ausgesprochen übertriebener ist. Dieser Kult ist zu einem großen Teil auf die dem Briten eigene, stark entwickelte Dosis Sentimentalität zurückzuführen, die ihre großen Schattenseiten hat, indem sie z. B. der Größe einer Bruckner-Symphonie völlig verständnislos gegenübersteht. Es fragt sich sehr, ob Safonoff durch seine berühmte Methode des taktstocklosen Dirigierens nicht sehr viel verdirbt. Jedenfalls vermißt man Präzision und Disziplin. In dem Recital der Philharmonic Society brachte er Scriabines Erste Symphonie in E-dur zu Gehör, die der Komponist in seinen jungen Tagen schuf und die in ihrer Zähmheit noch nichts von dem Futuristen verrät, der den sensationellen „Prometheus“ schrieb. Die Symphonie hat fünf Sätze, doch wurde der Chorepilog nicht aufgeführt. Sie berührte in der zarten Melodik und durchsichtigen Instrumentation sowie in der vorherrschenden Idyllyk durchaus sympathisch. Am besten gefiel der vierte Satz „vivace“. Der Abend wurde mit Beethovens „Neunter“ beschlossen. — Joseph Holbrooke gab ein Orchesterkonzert eigener Werke. Der Komponist und Thomas Beecham standen am Dirigentenpult. Gespielt wurden die symphonischen Dichtungen „Ulalume“ und „Queen Mab“, Auszüge aus der „Dramatischen Symphonie“ „Apollo und der Seemann“ und aus den „Kindern von Don“ und endlich der neue „Dance of Prince Prospero“ („Tanz des Prinzen Prospero“). Der frühere Eindruck der Muse Holbrookes ist nur noch verstärkt worden: großes Raffinement in der Orchestertechnik, jedoch ausgesprochener Mangel an eigentlicher Schöpferkraft und Wärme, wozu die gänzliche Abwesenheit aller Formbegriffe tritt. Seine Gemeinde wird sich stets nur auf die Bewunderer des Bizarren, Monströsen und Ausgetüftelten beschränken. Das Gesuchte und Gequälte beherrscht auch gänzlich den keineswegs talentlosen Cyril Scott, von dem im gleichen Konzert mehrere Lieder aus der Taufe gehoben wurden — Das Queen's Hall Orchester unter Henry Wood kehrte von seinen modernen Sensationsaufführungen wieder zu den Klassikern zurück und erfreute das große Auditorium durch abgerundete Wiedergaben von Mozarts „Maurerischer Trauermusik“ und Beethovens „Eroica“. Diese Orchestervereinigung zeigt eine stete Zunahme an Vollendung und Klangschönheit. Außerdem hörten wir in Bachs Violinkonzert in E und im Mendelssohn-Konzert Jacques Thibaud, der mit seinem seelenvollen Spiel das Publikum hinriß. — Das letzte der Balfour Gardiner-Konzerte bescherte uns eine neue Symphonie Frederic Austin's. Sie verriet ernstes Streben, ohne jedoch einen überzeugenden Eindruck zu hinterlassen. Die Novität Granville Bantocks, die symphonische Dichtung „Fifine at the Fair“ („Fifine auf dem Jahrmarkt“ — nach Browning) erfreute durch ihre Klarheit, Eigenart und blendende Orchestertechnik. Auch ist das Werk voll von Humor. In seiner Gestaltungskraft muß Bantock zu den begabtesten Komponisten des Inselreiches gezählt werden. — Der übertriebene Tschaikowsky-Kult, von dem oben die Rede war, äußerte sich weiter in einem Tschaikowsky-Orchester-Recital des New Symphony Orchestra unter Landon Ronald, in dem wir die pittoreske „Nußknacker“-Suite, das

brillante Klavierkonzert und die von den Londonern hoch eingeschätzte Fünfte Symphonie zu hören bekamen. Ronald unterstrich in letzterer stellenweise zu stark, erreichte aber dennoch eine ausgezeichnete Wiedergabe. Den Klavierpart des Konzerts besorgte Mark Hambourg, der sich nach und nach von einem Virtuosen zu einem Künstler entwickelt. — Chorkonzerte. Warmes Lob gebührt der Oxford House Musical Association für die Aufführung von Edward Elgar's Ode „The Music Makers“. Warum keine der zahlreichen Londoner Chorvereinigungen das bedeutende Werk, das in seinem hohen, idealen Fluge eine Art Resümee der meisten vorangegangenen Schöpfungen Elgar's darstellt und ganz besonders charakteristisch für seine Muse ist, in ihr Repertoire aufnimmt, ist unbegreiflich. Weniger löblich schien uns die Aufführungsweise von Elgar's „Traum des Gerontius“ in der Albert Hall durch die Royal Choral Society unter Frederick Bridge. Trotz seiner Modernität zählen die Londoner dieses Oratorium bereits zu den „Klassikern“. Die Wiedergabe ließ viel an Abrundung und Energie zu wünschen übrig. Hohes Interesse erregte die Aufführung von Frederic Delius' „Messe des Lebens“ am Covent Garden Opernhaus unter Thomas Beecham, womit der bedeutende Dirigent seine „season“ beschloß. Die Chorgesellschaft aus North Staffordshire leistete Bedeutendes, Beecham jedoch rückte leider den Orchesterpart zu sehr in den Vordergrund. Zu bemängeln ist auch, daß der Chor englisch und drei Solisten in deutscher Sprache sangen. Der Eindruck war im allgemeinen in den lyrischen Partien am stärksten. Die Konzerte des Metcalfe Chors bieten stets viel Schönes. In seinem letzten Recital zeichnete er sich in alter und neuer Musik aus. Wir verdanken ihm die abgerundeten Wiedergaben von Madrigalen aus dem Zeitalter der Königin Elisabeth. Von modernen Chorkomponisten brachte er Bantock, Holbrooke und die „Sea Drift“ des vor kurzer Zeit verschiedenen Coleridge-Taylor, des Schöpfers der „Hiawatha“. Sehr zahlreich waren wieder die Karfreitagskonzerte, unter denen die pompose Aufführung von Händels „Messias“ in der Albert Hall (tausend Sänger und Instrumentalisten!) am meisten hervorstach. — Kammermusik. An erster Stelle sei das Wessely-Quartett erwähnt, eines der besten Londoner Ensembles. Es hat in künstlerischer Abrundung Mozart und Brahms (Sextett in G op. 36, das man leider hier nur selten vollendet hört) geboten; hervorzuheben ist auch seine durchgeistigste Wiedergabe von César Franck's herrlichem Quintett in f-moll. Johanne Stockmarr am Klavier unterstützte das Quartett aufs trefflichste. Das vielen anfangs nur schwer zugängliche Werk wird jetzt in der Themsestadt immer mehr gewürdigt. Bedeutendes leistet auch das London Trio, das Tschaikowskys Trio in a-moll mit richtiger Empfindung und Feuer wiedergab. Amina Goodwin zeichnete sich darin am Klavier aus. Der Primgeiger W. E. Whitehouse spielte zwei interessante Stücke „Canto Armatoro“ von Samartini und Sinigaglia's „Humoreske“. Entschieden Verdienst gebührt auch den Recitals Donald Tovey's (die „Chelsea concerts“). Sie haben hier viel zur Pflege der oft arg vernach-

lässigten Kammermusik und besonders Brahms' getan. Allerdings leiden sie manchmal unter akademischer Trockenheit und britischer Temperamentlosigkeit. Diese Scholastik überwiegt auch in dem Komponisten Tovey: in einem Variationensatz, den das Ackroyd-Quartett spielte. Das gleiche Quartett brachte Brahms' d-moll Quartett zu Gehör. An dem gleichen Abend gefell Georg Henschel in mehreren Liedern, besonders in seinem eigenen „Sommernacht“. In einem weiteren „Chelsea-Konzert“ hörten wir zwei Bläserserenaden: die überaus zarte und graziöse von Mozart in c-moll und das interessante Werk von Röntgen. — Solisten. Von vielem Fleiß und großer Sauberkeit zeugten zwei Brahms-Abende des Pianisten E. Howard-Jones, der wohl als der hervorragendste englische Interpret Brahms'scher Klaviermusik zu bezeichnen ist. Was ihm stellenweise an Feuer und Dämonie gebricht, ersetzt er durch Klarheit und Plastik. Busoni ließ seinem äußerst erfolgreichen Liszt-Recital ein Chopin-Konzert folgen. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll: den wundervollen, durchgeistigten Vortrag oder die stupende Technik. Dr. Lierhammer gab einen schönen Liederabend, in dem Weingartner und die Russen zu Worte kamen. In russischen Liedern produzierte sich auch Mme. Aktzery. Hervorzuheben ist ein Schubert-Schumann-Brahms-Liederabend, bei dem zum ersten Male die Lieder in englischer Übertragung (von Hermann Klein und Emil Kreuz besorgt) gesungen wurden, ein löbliches Unternehmen, das Nachahmung und Erweiterung verdient. Zuletzt seien noch zwei Harfenkonzerte erwähnt: das der preisgekrönten Pariserin Nicole Anckier und das Recital der einheimischen Miriam Timothy. Bei der Monotonie des Instruments und der ganz beschränkten Literatur konnten die Programme naturgemäß nicht aus Solonummern bestritten werden. Im ersten Falle half Jacques Thibaud aus, und wir hatten eine prachtvolle Wiedergabe der Saint-Saënschen Phantasie für Violine und Harfe zu verzeichnen. Die bei den Franzosen so beliebte „chromatische“ Harfe wurde auch von Miss Timothy gebraucht. Sie brachte Ravel's Introduction und Allegro für Harfe mit Begleitung von Streichquartett, Flöte und Klarinette zu Gehör. Ihr Spiel war ausgezeichnet. Das Werk selbst aber konnte keinen starken Eindruck erzielen. Auch Jules Harrison's „Prelude Music“ für Harfe und Streichquartett blieb ohne nachhaltige Wirkung.

L. Leonhard

MÜNCHEN: Unter den jungen Klavierspielern, die hier zum ersten Male an die Öffentlichkeit treten, machen sich immer wieder solche besonders bemerkbar, die aus der Schule August Schmid-Lindners hervorgegangen sind. So jüngst wieder Franz Dorfmueller, der in César Franck's „Prélude, Air et Final“ und Regers Bach-Variationen starke musikalische und pianistische Begabung bekundete, und Fritz Berend, der in nicht minder erfreulicher Weise zusammen mit dem jungen Geiger Anton Huber musizierte (Regers A-dur Sonate, op. 103b No. 2). Auch sonst gab es gerade auf dem Gebiete der Kammermusik noch allerhand Schönes und Genußreiches. Ferdinand Löwe spielte mit den ersten Solisten seines Konzertvereins-Orchesters, Erhard

Heyde, Florian Wittmann und Max Orobio de Castro klavierbegleitete Kammermusik von Mozart, Beethoven und Brahms; das „Münchener Streichquartett“ beschloß glänzend den Zyklus seiner Abonnementskonzerte mit dem Streichquartett in D-dur von Pfitzner und dem in Es-dur, op. 127, von Beethoven, und Richard Rettich, der frühere Konzertmeister des Kaimorchesters, zeigte sich in einem mit der Pianistin Pauline Friß veranstalteten Abend nicht nur als feiner Geiger, sondern auch als Komponist von Variationen in h-moll, für Violine und Klavier. Die Geigerin Ilona von Regéczy interessierte nicht sonderlich, noch weniger der Baritonist Hans Bolliger. Dagegen hatte Charles Cahier, die (unterstützt von Hermann Zilcher, Richard Feber und Margarete Quidde) u. a. auch vier schottische Lieder in der Bearbeitung Joseph Haydns (mit Begleitung von Klaviertrio) und die beiden Brahmsischen Lieder mit Bratsche sang, wieder einen wohlverdienten großen Erfolg. Ihre Alt-Kollegin Anna Erler-Schnaudt brachte Lieder von Volkmar Andreae, Emmy von Holstein solche von Julius Rüniger. Einen Liederabend mit gemischtem Programm gab der stimmbegabte, zu schönen Hoffnungen berechtigende Tenorist K. L. Lauenstein, und einen Intimen Abend (den zweiten in dem neuen kleinen Bechstein-Saale) veranstalteten die einheimischen Gesangkünstler Bertha Manz, Helene Rau und Julius Schweitzer. Während Conrad Ansorge einen mit großer Begeisterung aufgenommenen Beethoven-Abend absolvierte, beschloß Marie Gesellschaft ihren drei Abende umfassenden pianistischen Zyklus mit einem modernen Programm, das von Liszt und Alkan über Sgambatti und Dukas bis zu C. Scott und A. Schönberg führte. Außerdem wäre als Klavierspielerin noch Else Hoffmann zu nennen. Im Volks-Symphoniekonzert erinnerte sich Paul Prill in dankenswerter Weise an die f-moll Symphonie von R. Strauß, in dem gleichen Konzerte, wo Max Orobio de Castro, der Solo-Cellist des Konzertvereins-Orchesters, mit schönem Ton und guter Technik die Rokoko-Variationen von Tschaiakowsky spielte. Zwei Vorträge sind schließlich noch zu nennen: den einen hielt der Gesangspädagog Heinrich Hacke, unterstützt von seiner Schülerin Erna Bauer, über Streitfragen aus dem Gebiete der Stimm-bildung, den anderen, verbunden mit Vorführung seiner Schüler und Schülerinnen, Rudolf Bode, der Münchner Vertreter der Jaques-Dalcroze'schen rhythmischen Gymnastik. — Der Monat Mai brachte noch einige Nachzügler des Konzertsaa's. Die Konzertgesellschaft für Chorgesang beschloß ihre diesjährige Kampagne mit einem wohl gelungenen Brahms-Abend, dem sie zur Feier des Todestages des Meisters den Charakter eines würdig-ernsten Trauergedächtnisses gab: als Einleitung drei Choralvorspiele für Orgel, gespielt von Ludwig Maier, dann die „Vier ernsten Gesänge“, meisterhaft interpretiert von Felix von Kraus, und als Hauptwerk das „Deutsche Requiem“ mit Frau Lauprecht-van Lammen und Herrn von Kraus als Solisten. Die Aufführung war in jeder Beziehung gut, vielleicht das Beste, was Eberhard Schwicklerath — der uns ja, wenn nicht als Chormeister, so doch als Dirigent im allgemeinen enttäuscht hat

— bis jetzt zustande brachte. Dem Programm des letzten Volks-Symphoniekonzertes des Konzertvereins, das die Zweite Symphonie Beethovens und die Siebente Bruckners brachte, war eine Übersicht der Werke beigegeben, die im Laufe des Winters in diesen Konzerten zur Aufführung gelangt waren. Da konnte man sehen, wie vieles hier für wenig Geld dem Volke geboten, eine wie wertvolle musikalische Kulturarbeit geleistet wird, und man mochte es gern für einen Augenblick vergessen, daß die Volks-Symphoniekonzerte in Paul Prill leider einen Dirigenten haben, der der Forderung: Für das Volk ist das Beste gerade gut genug, so gar wenigentspricht. Der Neue Orchester-Verein, eine Dilettantenvereinigung, erwirbt sich das Recht, an dieser Stelle beachtet zu werden, nicht nur dadurch, daß er unter der Leitung Hermann Zilchers sehr anständig musiziert, sondern vor allem auch dadurch, daß er es sich aneignen sein läßt, selten gehörte Werke zur Aufführung zu bringen. So in seinem letzten Konzerte die symphonische Dichtung „Les Eolides“ von César Franck, die es gewiß nicht verdient, so gänzlich unbekannt zu bleiben, wie sie es (wenigstens bei uns) zurzeit noch ist. Am gleichen Abend hörte man eine junge Klavierspielerin, Gertrude Cope, die Gutes zu versprechen scheint. Dem Komponisten Emanuel Mór widmeten einen eigenen Abend Doris Friß-Lanquillon (Sopran), Dr. Richard G'schrey (Klavier) und Richard Rettich (Violine), ohne sonderlichen Erfolg. Jedenfalls gehört Mór nicht zu denen, deren Schöpfungen man einen ganzen Abend lang mit Interesse folgen kann. Für eine Reihe von zeitgenössischen Komponisten trat der Münchener Tonkünstlerverein mit einem Internen Abend ein. Von ihnen machten neben G. v. Bezold, August Reuß und Volkmar Andreae den besten Eindruck: Gottfried Rüdinger („Heimliche Idyllen“ für Violine und Klavier) und Joseph Haas (Kuckuckslieder, op. 37). Auch Bertha Manz (Mezzosopran) brachte in einem „intimen“ Abend Neues: Lieder von Max Denk und Max Mahler. In einer durch Gesangsvorträge illustrierten Conférence (in deutscher Sprache) suchte der englische Professor Oswald Powell in sehr sympathischer Weise für die Volkslieder seines Heimatlandes Interesse zu wecken.

Rudolf Louis

NÜRNBERG: Die recht kärgliche Konzertsaison dieses Winters brachte gegen Schluß noch zwei bedeutende Sängerinnen als Gäste: Madame Cahier, die, von Hermann Zilcher auf dem Flügel hervorragend schön begleitet, mit Liedern von Beethoven, Brahms u. a. glänzende Proben ihrer wunderbaren Gesangkunst bot und bei dem ebenso verwöhnten wie anspruchsvollen Stammpublikum des Privatmusikvereins tatsächliche Beifallsstürme erweckte; ferner im Philharmonischen Verein Erna Denner, deren voll- und wohlklingender Sopran besonders in der „Liebesfeier“ von Weingartner seine ganze reife Schönheit offenbarte. Im letzterwähnten Konzert brachte Wilhelm Bruch mit feinem Geschmack die D-dur Serenade von Mozart, ferner eine die edle Schönheit des Werkes nur notdürftig andeutende Aufführung der Zweiten Symphonie (D) von Brahms. Brahmsischem

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stil und Geist wurde auch das „Schicksalslied“ und das „Deutsche Requiem“ nicht vollkommen gerecht, die der Verein für klassischen Chorgesang unter Hans Dorners Leitung und solistischer Mitwirkung von Frau Bruckwilder und Nicola Geiße-Winkel als Gedenkfeier für den verstorbenen Regenten brachte; namentlich das Orchester ließ manche Feinheiten ungehört, während der Chor wenigstens gesanglich seiner Aufgabe gewachsen war. — Im Lehrer-gesangsverein stellte sich an einem etwas vielgestaltigen, stark modernen Abend, an dem u. a. Paula Brezina das Altsolo in Regers „Weihe der Nacht“ sang, der neue Dirigent, Heinrich Laber, als vielversprechender umsichtiger und sicherer Leiter vor. — Von Frederic Lamond hörten wir Beethovens G-dur Konzert in gewohnt klassischer Vollendung, und dem Abschluß der Saison mit der „Neunten“ unter Bruchs Leitung wird noch, gleichfalls als Gedenkfeier, das Requiem von Mozart durch den katholischen Kirchenchor St. Elisabeth folgen. — Das 4. Bayrische Musikfest, das in den Pfingsttagen hier stattfand, hatte durch die Mitwirkung von drei einheimischen Chorvereinigungen einen stark lokalen Anstrich erhalten. Im Morgenkonzert sang der Chorverein unter R. Mannschedels Leitung gewohnt fein abgetönte a cappella-Chöre von Brahms und hauptsächlich von alten Nürnberger Meistern (Hasler, Lechner, Haiden), die, zum Teil hier schon aufgeführt, im vorzüglich akustischen althistorischen Rathaussaal zu besonders schöner Wirkung kamen. Dazwischen spielte Wanda Landowska (Paris) die chromatische Phantasie und Fuge von Bach, die „Grob-schmied“-Variationen von Händel u. a. auf dem Cembalo und entzückte mit ihrer hier zum erstenmal gehörten Kunst, mit dem eigenartigen Klangzauber ihres Instruments das aufs höchste interessierte Publikum so sehr, daß es sich drei Zugaben erklatschte. Nachmittags sang der Lehrer-gesangsverein — Dirigent Hans Laber — die Nanie von Brahms und das Te deum von Bruckner, begleitet vom Münchner Konzertvereins-Orchester, das unter Ferdinand Löwes Leitung die tragische Ouvertüre von Brahms, die Eroica, und das Adagio aus der Achten Symphonie Bruckners brachte; welch gewaltigen Eindruck diese Werke, diese auf wirklicher Festeshöhe stehenden Aufführungen machten, beweist der Umstand, daß die Beifallstürme der hingerissenen Zuhörerschaft sich erst legten, als Löwe noch das „Meistersinger“-Vorspiel zugab. Das 3. Konzert brachte durch den von Hans Dornier dirigierten Verein für klassischen Chorgesang das Oratorium „Jephtha“ von Händel; wenn auch der Mangel ausreichender Ensembleproben sich in mancher Hinsicht bemerkbar machte, so hinterließ doch die Gesamtaufführung, um die sich solistisch die Damen Elfriede Goette und Emmi Leisner und die Herren George Walter und J. von Raatz-Brockmann verdient gemacht haben, einen günstigen Eindruck. Leider waren die einzelnen Konzerte nur mäßig besucht.

Dr. Steinhardt

VEVEY: Das vom 18. bis 21. Mai hier zu Ehren des „doyen“ der französischen Komponisten Camille Saint-Saëns abgehaltene „Inter-

ationale Musikfest“ kann im großen und ganzen als wohl gelungen bezeichnet werden. Es brachte als Neuheit die Uraufführung von Gustave Doret's „Loys“, einer dramatischen Legende für Soli, Chor und Orchester, von der man bisher nur das Finale kannte. Doret gehört der jungfranzösischen Schule an, und seine Musik trägt den Stempel dieser Richtung ohne bedeutende originelle Züge. Dem großen Willen des Komponisten steht das Unvermögen erschöpfender Gestaltung entgegen. Der Stoff bot die Möglichkeit zu einer großzügigen al fresco-Schilderung. Die Tonmasse türmt sich zu riesiger Höhe auf und wallt zurück, ohne einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Endlose Längen entstehen, obwohl man für die Aufführung schon erhebliche Kürzungen vorgenommen hatte. Über den bloßen fast brutalen Effekt hinweg gelangt der dritte Akt zu einem großartig gesteigerten Finale. Trotz der ungenügenden solistischen Besetzung errang das Werk mit Hilfe des vortrefflich einstudierten Chors und Orchesters unter Leitung des Komponisten einen starken Erfolg. Aus der großen Zahl der meist wohl gelungenen Darbietungen ist besonders Saint-Saëns' „Phaëton“ hervorzuheben, den der Altmeister selbst dirigierte, sowie seine Symphonien No. 2 und 3, denen Doret's Interpretation, von Übertreibungen im einzelnen abgesehen, vollständig gerecht wurde. Paderewski's Polensymphonie in h-moll fand gleichfalls stürmischen Beifall. Paderewski und Saint-Saëns boten noch einige vortreffliche solistische Leistungen und spielten zusammen des letzteren Polonaise op. 77 für zwei Klaviere, womit das an Darbietungen überreiche Musikfest einen glänzenden, erfolgreichen Abschluß fand.

Fritz Simon

WIEN: Mit Absicht habe ich bis heute gezögert, über den aufsehenerregendsten und widerwärtigsten Vorfall dieses Konzertjahrs zu sprechen: über den unerhörten Skandal, den Arnold Schönberg kurz nach dem verheißungsvollen Triumph seiner „Gurrelieder“ über sich ergehen lassen mußte, weil er als Dirigent für zwei seiner Jünger, Anton von Webern und Alban Berg einzutreten wagte. In der Absicht gezögert, etwas zu erreichen, was im Moment jener unerhörten, in gegenseitigen Beschimpfungen der Künstler und des Auditoriums, ja in Tätlichkeiten ausartenden Vorgänge unmöglich gewesen wäre: nämlich das Distanzgewinnen, das Wegspülenlassen alles durch den Augenblick der Empörung Ungerechth gewordenen, die Möglichkeit des ruhigen Sicheinstellens auf die Künstler- und Publikumsprobleme, die an jenem beschämenden und aufreizenden Abend an die Oberfläche kamen. Ob diese Distanz jetzt da ist? Gewiß, man ist nicht wochenlang empört; aber trotz aller stillen und lauten Auseinandersetzung mit jenen Problemen habe ich weder für ein Publikum, das gegen, vielleicht ganz mißglückte, vielleicht sogar unsinnige, sicher aber ernstgebotene und ebenso sicher auch dem Willigen Verstehen schwer zugängliche neue Ausdrucksversuche in unqualifizierbarer, die Vorträge unterbrechender Weise randaliert, auch heute noch ebensowenig Sympathie wie für junge Komponisten, die dieselben Hörer mit „Bagage“ apostrophieren, vor denen sie eine Viertelstunde vorher dankende Bücklinge gemacht haben. Bei

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

der allerschärfsten Verurteilung jener pöbelhaft störenden Lacher, Schreier und Zischer — eine Verurteilung, in der keiner weiter gehen kann als ich — muß aber gesagt werden, daß selbst im Falle späterer Gutwertung der an jenem Abend vorgeführten neuen Musik (zu der, es versteht sich, weder Zemlinskys stimmungsschwere, in banger, blasser Schönheit bewegte Maeterlinckgesänge zu zählen sind, noch Schönbergs durchwegs organische, harmonisch kühne und logische, in der Thematik edle, wenn auch vorläufig in der Gleichmäßigkeit und öfters auch in der Undurchsichtigkeit des Klangs noch etwas monoton wirkende Kammersymphonie). Daß also selbst im Fall einstiger Erkenntnis des Werts dieser Musik die Auflehnung gegen sie begreiflich war und nur eine natürliche Reaktion auf diese atonalen, arhythmischen, bloß auf die Aneinanderreihung bizarrer, wenn auch oft subtiler Klänge gestellten Gebilde Weberns und auf die gleich willkürlichen Intervallsprüngen wirkenden Gesänge Bergs bedeuten konnte. Daß die Form dieser Auflehnung alle Grenzen des Anstands schon dadurch überschritt, daß sie sich vor allem gegen den Schöpfer der „Gurrelieder“ wendete, der Anspruch auf jeden Respekt hat, kann doch über die Tatsache nicht hinwegtragen, daß — in vollem Gegensatz zu Schönbergs Musik oder zu der anderer Männer, wie Strauß oder Reger, Debussy oder Delius, Bartok oder Scott, deren Tondichtungen durchaus Resultate einer lückenlosen Entwicklung sind — hier das Überzeugende fehlt, wenn auch vielleicht nur deshalb, weil die Voraussetzung jener Entwicklung nicht sichtbar wird, weil die beiden Tondichter schon dort einsetzen, wo das Verstehen der Gegenwart noch nicht hinreicht: bei Schönbergs letzten, ganz schemenhaft und fremdartig wirkenden Arbeiten; daß nur der Eindruck gewollter Absonderlichkeit, erfindungsloser Bizarrierie und einer Aphoristik bleibt, die in ihrem abschlußlosen Hinstellen zehn- bis zwanzigtaktiger Stücke gegen jedes Lebensgesetz der Musik spricht, das doch auf Entfaltung ruht, auf dem Aufblühenlassen aus thematischen Keimen, auf dem Organismuswerden aus einer „Tonzelle“. Wenn ein Vorkämpfer dieser Richtung — Dr. Paul Stefan, dessen Tendenzen an sich mir sicherlich von je sympathisch waren, aber dessen Furcht vor dem „Normalen“ so weit geht, daß er nur zu oft ins andere Extrem gerät — in seinem neuen Buch „Das Grab in Wien“ von Webernschen Tonsstücken als von „scheinbar vollkommener Fessellosigkeit“ spricht, „die Sätze nur flüchtige Bilder von wenigen Takten; aber nicht ein Ton zu viel, von allem nur die letzte Frucht, das innerste Wesen, die kleinste Bewegung“, so kann ich das, mit Verlaub gesagt, nur als eine Formelphrase wie irgendeine andere empfinden. Zum mindesten sträubt sich mein Gefühl gegen ein Kunstwerk, das nicht in seinem Mikrokosmos ein Leben für sich einschließt und nur „Resultate“ gibt. Man nehme irgendein teures Werk irgendeiner Kunst her: seine Größe und seine Wirkung wird darin bestehen, daß es zeigt, wie jene „letzten Früchte“ reifen. Beethoven oder Goethe oder Wagner bloß auf ihre „Resultate“, bloß auf ihr konzentriertes „innerstes Wesen“ gebracht — und es bleiben Aphorismen übrig, schwerwiegende Ge-

danken, große Motive, Extrakte, die aber nichts vom wahren Leben dieser Schöpfungen aussagen. Denn Kunst ist Extrakt des äußeren oder inneren Lebens, aber wieder aufgelöst zu neuem Sein. Gewiß: auch Goethe hat Sprüche in Versen geschrieben, die von beseelter Weisheit leuchten, und die eine Essenz seines Gedankendaseins bedeuten. Aber schließlich: es sind bloß Abfälle seines Wesens und Geistes. Wenn diese neue Musik derart zu werten ist — und es könnten ja auch in vier Zeilen alle möglichen starken seelischen Erlebnisse, traumhafte Landschaften und Visionen eingefangen werden — so wäre prinzipiell nichts gegen sie zu sagen: denn dann wäre man darüber einig, daß große Kunst in anderen Reichen zu finden ist als in diesen kleinen und flüchtigen Bildern, und daß nur innere Armut solcher quantitativen Konzentration bedarf: denn die wahre Konzentration ist eine qualitative. Ist in jedem Takt der „Neunten“ oder des „Tristan“ ebenso wie im ganzen Werk. Wir haben eine Zeitlang unter der Gefahr des „Mammutismus“ in der Musik gelitten — um Spanuths geistreiches Wort zu gebrauchen. Jetzt droht als Reaktion der „Infusorismus“. Von beiden wird man nichtsprechen, wenn aus dem Überlebensgroßen oder dem Unterlebenskleinen wirkliche Schöpferkraft spricht. Aber dieser Eindruck fehlt hier; er wird bestenfalls durch den des Ernsts, des Willens zum Besonderen ersetzt. Vielleicht irre ich. Obgleich mein Verstand an alledem eher teilnimmt als mein Gefühl. Aber niemand soll vergnügter sein als ich, wenn ich zur Erkenntnis dieses Irrtums und zu seinem Einbekennen gelangen kann. Denn dann wird eine Bereicherung da sein, von der ich bis jetzt nichts zu empfinden vermag. — Alles übrige sekundär. Immerhin ein paar sehr schöne Abende: der Chor der Prager Lehrer, das Meisterlichste, was ich je im Chorgesang erlebt, von einer Präzision, die fast wie die einer wunderbar funktionierenden Maschine wirken würde, wenn nicht wieder ein mitreißendes Temperament und eine starke Musikalität all dieser Darbietungen aus dem Bereiche des fabelhaft genauen Mechanischen in das der zuchtvollen Beseeltheit rücken würde: das Äußerste an Korrektheit, aber eine, die nichts Lebloses an sich hat, sondern nur durch das vollständige Überwinden des Materiellen, das absolute Beherrschen des Technischen bis zur selbsttätigen Selbstverständlichkeit möglich ist. Und das jetzt, eben durch dieses innerlich sichere und dadurch ganz freie Beherrschen, ein Sichgehenlassen erlaubt, dem die stärkste Wirkung abgewonnen wird; man hat diese Chöre von Smetana, Novak, Foerster, Goldmark u. a. noch nicht so gehört, und Prof. Spilka, der famose Dirigent der „Prager“, ist mit seiner unübertrefflichen Schar so stürmisch begrüßt worden wie nur wenige Gäste dieses Jahres. Ein zweiter tschechischer Gesangsverein, „Lumik“, von Prof. Herle geführt, hat Vítěslav Novak aufgeführt: zwei prachtvolle Chorballetaden und sein großes Werk „Der Sturm“, das auch eine Ballade ist, wenn auch in riesigen Maßen. Ein sehr starkes, düster zwingendes Stück: Themen, aus denen es gleich scharfer, salziger Luft aufschlägt, andere verglühende Lyrik, die freilich von jenem Meer zu kommen scheint,

von dem Shakespeare im „Wintermärchen“ spricht: vom Meer an der „böhmischen Küste“. Jedenfalls ein Werk, das wiederholten Empfangens wert ist und dessen bedarf, um ganz nach seinem Wesen gefühlt zu werden. — Verdi's „Requiem“, von der Singakademie unter Bruno Walter herrlich aufgeführt, in dem ganzen Pomp seiner Religiosität: deren starke Gebärde nicht über ihre innere Echtheit irreführen darf; ein wundervoller Hugo Wolf-Abend des Sängers und Ehepaares Felix und Adrienne von Kraus, mit Ferdinand Löwe als unvergleichlichem, in großartiger Plastik gestaltendem, die ganze in Glut und Flammen stehende Seele des Tondichters enthüllendem Interpreten am Klavier. — Und schließlich der traurige Auszug aus dem lieben Bösendorfersaal: an vier Abenden, an denen Selma Kurz, Alfred Grünfeld, Eugen d'Albert, Johannes Messchaert und das Rosé-Quartett in ihrer erlesenen Kunst walteten, wurde der Abschied von der vornehmsten Musikstätte Wiens gefeiert. In diesem intimen, schmucklosen, zu ganzer innerer Sammlung fähig machenden Raum hat seit seiner Eröffnung durch Bülow alles Musik gemacht, was interpretierende Kunst bedeutet hat; hier

haben Brahms und Wolf, Strauß und Reger ihre Schöpfungen zum erstenmal gezeigt und die Vornehmheit des Hausherrn, Ludwig Bösendorfer, dieser echten Künstlernatur und dieses echten Wiener Patriziers, hat jederzeit dafür gesorgt, daß die „Weihe des Hauses“ unberührt bleibe. Jetzt fällt auch dieses Wahrzeichen guten Wiener Musikmachens, und es wird lange dauern, bis wieder ein Raum diese unsichtbare Patina haben wird; diese Atmosphäre, die nicht nur die Musik intim, sondern auch das Publikum zu einem „Kammerpublikum“ macht. Außer wenn Bösendorfer selber sich entschließt, nicht nur seine süß und hell singenden Klaviere weiterzubauen, sondern „seinen“ Saal noch einmal zu bauen. Vorläufig war es ein schwerer Abschied. Und keine der bloß „lokalen“, die mit überflüssiger Sentimentalität und Phrasenhaftigkeit begangen werden. Einer, der nicht nur für die Wiener reproduzierende Musik bedeutsam ist, sondern der auch den Abschluß eines Kapitels der Musikgeschichte darstellt. Ein Stück Wiener Seele wird mit diesem hellen traulichen Saale mitdemoliert.

Richard Specht

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zum Gedenkartikel Max Ungers gehört das Porträt von Giovanni Sgambati. Felix Weingartner hat am 2. Juni seinen 50. Geburtstag gefeiert. Wir veröffentlichen aus diesem Anlaß eine Medaille, die ihm vor einiger Zeit von einem seiner Verehrer überreicht wurde. Sie zeigt das etwas idealisierte Porträt des gefeierten Dirigenten und ist in Bronze von Prof. Stefan Schwartz in Wien ausgeführt. Das k. k. Hauptmünzamt in Wien hat die Vervielfältigung der Medaille in verkleinertem Maßstab zu 75 mm übernommen. Neu hinzugetretene Leser der „Musik“ möchten wir bei dieser Gelegenheit darauf hinweisen, daß wir vor einigen Jahren eine ausführliche Studie über Weingartner veröffentlicht haben („Moderne Tonsetzer“, Heft 1; Jahrgang VII, 1), das außer verschiedenen bildlichen Darstellungen auch einen interessanten literarischen Beitrag des Künstlers enthält.

Am 8. Juni feierte Professor Dr. Arthur Seidl, Dramaturg am Herzöglichen Hoftheater zu Dessau, seinen 50. Geburtstag. Der ausgezeichnete Musikästhetiker und Kulturpsychologe wirkt seit 1904 als Dozent am Königlichen Konservatorium in Leipzig. Seine fruchtbaren „Vorlesungen zur Musikgeschichte, Literaturkunde und Ästhetik“ gehören zu den bedeutsamsten Bestrebungen der Künstlererziehung. Als Musik- und Kunstschriftsteller begründete Arthur Seidl seinen Ruf mit zahlreichen Werken wie u. a.: „Vom Musikalisch-Erhabenen“ (2. Aufl. 1907), „Wagneriana“ (3 Bde., Berlin 1902), „Kunst und Kultur“ (Berlin 1902), „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst“ (Regensburg 1912), „Die Hellaer Festspiele“ (Regensburg 1912). Dem „Allgemeinen Deutschen Musik-Verein“ gehört er als Vorstandsmitglied an. Zum 50jährigen Gründungsfest des Vereins hat er 1911 die Festschrift verfaßt. Demnächst wird durch seine Vermittlung aus dem Lina Ramann-Nachlaß auf Wunsch der verewigten Biographin ein Band „Lisztiana“ in der Öffentlichkeit erscheinen.

In unserem 13. Wagner-Heft (1. Maiheft 1913) veröffentlichte Edgar Istel eine interessante Studie über ein unbekanntes Instrumentalwerk Richard Wagners. Das aus 24 Partiturseiten in Querfolio bestehende Bruchstück, dessen Blätter mit den Zahlen 182—193 numeriert sind, läßt, wie Istel bemerkt, darauf schließen, daß wir es hier wohl mit dem Schlußsatz eines größeren, aus Wagners Jugendzeit stammenden symphonischen Werkes zu tun haben. Die beiden Partiturseiten, die wir heute in Faksimile vorlegen, wollten wir ursprünglich dem Istelschen Artikel beigegeben, mußten aber aus technischen Gründen im letzten Augenblick darauf verzichten.

Zum Schluß dedizieren wir unseren Lesern das Exlibris zum 47. Band.

Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls Ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

- „Tristan und Isolde“). 176ff (R. W. im Reich der Zahlen). 178. 179. 180. 181. 183. 184. 185. 187. 188. 190. 191ff (Bilder). 195ff (Aus R. W.'s erster Pariser Zeit). 206ff (Die Grundlagen der Parsifal-Dichtung. I.). 222ff (Der Charakter der Tonarten bei W. Schluß). 240f (R. W. über Dankbarkeit). 242ff (Neue W.-Literatur). 255. 256 (Bilder). 260. 323ff (Die Grundlagen der Parsifal-Dichtung. Schluß). 344. 356. 358. 359. 361. 369. 372. 373. 375. 377. 378. 379. 383. 384 (Bilder).
Wagner, Siegfried, 42. 57. 62. 249.
Richard Wagner-Museum (Eisenach) 132.
Richard Wagner-Verband deutscher Frauen 373.
Wagner-Verein (Wiesbaden) 64.
Wallner, Hans Maria, s. Totenschau XII. 16.
Walter, Bruno, 61. 62. 125. 253. 384.
Walter, George A., 375. 382.
v. Waltershausen, Hermann, 10. 11. 110. 178. 181. 183. 188. 367. 369. 372.
Wanthaler, Gustav, s. Totenschau XII. 17.
Waschow, Gustav, 47.
Wassilenko, Sergei, 61.
v. Weber, Carl Maria, 9. 18ff (Weber). 46. 52. 57. 64 (Bild). 115. 119. 163. 235. 255. 352. 353. 355.
Weber, Gustav, 125.
Weber, Hans, 243.
Weber, Paula, 180.
v. Webern, Anton, 382. 383.
Wedekind, Erika, 120.
Wedekind-Klebe, Agnes, 47.
Weidemann, Friedrich, 50. 114.
Weidt, Carl, 121.
Weigl, Karl, 128.
Weigmann, Friedrich, 47.
Weil, Hermann, 48.
Weinbaum, Alexander, 54.
Weinbaum, Paula, 54.
Weiner, Paul, 109.
Weingarten, Paul, 54.
Weingartner, Felix, 102. 103. 123. 173. 174. 175. 185. 315. 375. 380. 381. 384 (Bild).
Weinreich, Otto, 377.
Weisbach, Hans, 58. 190.
Weismann, Julius, 62. 190. 260. 320 (Bild).
Weiß, Edith, 190.
Weiß, Karl, 118.
Weißborn, Heinrich, 120.
Wendel, Ernst, 57. 184.
Wendling, Carl, 261.
Wendling-Quartett, 63. 190.
Wengert, Julius, 346.
Werber, Mia, 48.
Werle, Ludwig, 353.
Werner-Jensen, Paula, 52.
Werth, Otto, 115.
Wesendonk, Mathilde, 242. 250. 251. 379.
Wessely-Quartett 380.
Westenholz, Eleonora Sophie Marie, 357.
Wettstreit deutscher Männergesangsvereine, 4. (Frankfurt a. M.), 346.
Wetz, Richard, 117. 259. 320 (Bild).
Wetzler, Hermann Hans, 183.
Weyersberg, Bruno, 185.
Weymann, Wesley, 189.
White, Carolina, 369.
Whitehill, Clarence, 369.
Whitehouse, W. E., 380.
Whitman, Walt, 124.
Widmann, Joseph Victor, 100.
Widor, Charles M., 55.
Wiebel (Kammermusiker) 189.
Wiedermann, Friedrich, 95.
Wieland, Chr. Martin, 28.
Wieniawska, Marie, 127.
Wietrowetz, Gabriele, 51.
Wietrowetz-Quartett 51.
Wildbrunn, Helene, 110.
Wildbrunn, Karl, 58.
Wilde, Oscar, 48.
Wilhelm II., Kaiser, 346.
Wilhelmi, Tobias, 61.
Wilke, Theodor, 50.
Williams, Arthur, 116.
Williams, Bessie, 117.
Williams, Guy Bevier, 117.
Williams, R. Vaughan, 124. 379.
Willner, Arthur, 259. 320 (Bild).
Wilms, Fr., 187.
Winckelshoff, Heinrich, 181.
Windhausen, Paula, 50.
Winderstein, Hans, 122.
Winkelmann, Gertrud, 60.
Winkler, Alexander, 127.
Winkler, Karl Theodor, 195. 204. 256 (Bild).
Winter, Otto, 57.
v. Winter, Peter, 28.
Winternitz (Kapellmeister) 369.
Wirk, Wilhelm, 182. 253.
Wirk, Willy, 49.
Wirl, Erik, 370.
Wissiak, Richard, 252.
Wittenberg, Alfred, 56. 377.
Wittenberg-Quartett 51. 377.
Wittgenstein, Viktor H., 120.
Wittich, Marie, 46.
Wittmann, Florian, 381.
Wochenblatt, Musikalisches, 152.
Wodzinska, Maria, 128.
Wohlgemuth, Gustav, 60. 188. 378.
Wolf, Bodo, 117. 260. 320 (Bild).
Wolf, Hugo, 41. 45. 120. 121. 122. 124. 126. 182. 186. 189. 377. 384.
Wolf, Karl, 62.
Wolf, Otto, 52. 125. 183.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 10. 108. 178. 179. 180. 188. 359. 368.
Wolff, Erich J., 61. 128 (Bild). s. Totenschau XII. 14. 374.
Wolff, Hermann, 253.
Wolff, Max, 370 („Der Heilige“). Uraufführung in Hamburg.) 371.
Wolff, Pius Alexander, 19.
Wolff-Dreyer, Martha, 116.
Wolfram v. Eschenbach 219.
Wolfrum, Philipp, 121. 362.
Wolffurt, Kurt, 260. 320 (Bild).
Wolter-Pieper, M., 121.
v. Wolzogen, Elsa Laura, 127. 190.
v. Wolzogen, Ernst, 127.
v. Wolzogen, Hans, 243.
Wood, Henry, 123. 379.
Wörlitzer (Pianist) 355.
Wormsbächer, Henry, 120. 121. 188. 375.
Woskow, Erika, 51.
Wucherpfennig, Hermann, 47.
Wüerst, Richard, 361.
Wüllner, Franz, 28. 140. 151.
Wüllner, Ludwig, 58. 63. 120.
Wunderlich, Philipp, 187.
Wurmser, Lucien, 126.
Wuzel, Hans, 121.
v. Wymetal, Wilhelm, 50.
Ysaye, Eugène, 57.
Zacconi, Ludovico, 342.
v. Zadora, Michael, 118.
Zajic, Florian, 54.
Zander, Ernst, 118.
Zandonai, Riccardo, 111. 369.
Zangarini, Carlo, 108.
van Zanten, Cornelia, 95.
Zawitz, W., 191.
Zec, Nicola, 112.
v. Zedtwitz, Wera, 187.
Zehl, Th., 191.
Zeitschrift für Musik, Neue, 92. 150.
Zellner, Leo, 53.
Zelter, Karl Friedrich, 25.
Zemanek, Wilhelm, 126.
v. Zemlinsky, Alexander, 126. 383.
Zichy, Graf Geza, 367.
Ziegler, Karl, 50.
Zilcher, Hermann, 62. 190. 259. 261. 320 (Bild). 381.
Zimmer, Albert, 57.
Zimmermann, Emmy, 46.

- | | | |
|---------------------------------|------------------------------|-----------------------------------|
| Zimmermann, L., 256. | Zöllner, Heinrich, 377. | Zulauf, Ernst, 110. |
| Zingel, Erwin, 116. | Zoosmann, Richard, 364. | Zunkovic, M., 374. |
| Zlotnicka, Meta, 115. 117. 118. | Zscherneck, Georg, 123. 125. | Zuska, Leopoldine, 110. |
| Zola, Emile, 9. | Zuiroga (Geiger) 121. | v. Zwegberg, Lennart, 61. 62. 63. |

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

- | | | |
|---|--|--|
| Batka, Richard: Richard Wagner. 242. | Kinsky, Georg: Katalog des musik-historischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln. II. Bd. 42. | Schering, Arnold: Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin. Eine stil-kritische Untersuchung. 40. |
| Béart, Hans: Richard Wagners Liebestragödie mit Mathilde Wesendonk. 250. | Kloß, Erich, und Weber, Hans: Richard Wagner über den „Ring des Nibelungen“. 243. | Seelig, Ludwig: Reichstheater-gesetz. Ein Beitrag zur so-zialen Frage des Theaters. Gesetzentwurf und Gegenentwurf. 362. |
| Benedict, Carl Siegmund: Richard Wagners „Parsifal“ in seiner menschlich-ethischen Bedeutung. 244. | Kofler, Leo: Die Kunst des Atmens. 8. Aufl. 104. | Seidl, Arthur: Die Hellerauer Schulfeste und die „Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze“. 103. |
| Billroth, Theodor: Wer ist musikalisch? Nachgelassene Schrift, herausgegeben von Eduard Hanslick. 41. | v. Kraft, Zdenko: Der Kreuzweg nach Bayreuth. 251. | Singer, Kurt: Richard Wagner. Blätter zur Erkenntnis seiner Kunst und seiner Werke. 246. |
| Bournot, Otto: Ludwig Heinrich Chr. Geyer, der Stiefvater Richard Wagners. 248. | Krobath, Karl: Thomas Koschat, der Sänger Kärntens. Seine Zeit und sein Schaffen. 104. | Tausig, Paul: Berühmte Besucher Badens bei Wien. 363. |
| Buck, Percy C.: Unfigured Harmony. 362. | Ludwig, Emil: Wagner oder die Entzauberten. 247. | Tiersot, Julien: Jean-Jacques Rousseau. 40. |
| Dinger, Hugo: Das Recht des Künstlers. Ein Beitrag zur „Parsifal“-Frage. 248. | Mc Ewen, John B.: The thought in music. 103. | Uhlig, Kurt Siegfried: Richard Wagners „Parsifal“. Eine Einführung in den Ideengehalt der Dichtung. 244. |
| Gaartz, Hans: Die Opern Heinrich Marschners. 42. | Moser, Andreas, s. Joachim. | Weingartner, Felix: Akkorde. Gesammelte Aufsätze. 102. |
| Joachim, Johannes, und Moser, Andreas: Briefe von und an Joseph Joachim. II. Bd. 361. | Norlind, Tobias: Allmant Musiklexikon. 103. | Weißmann, Adolf: Chopin. 40. |
| | Prod'homme, J.-G., et Caillé, F.: Oeuvres en prose de Richard Wagner. Bd. IV u. VII. 245. | |
| | Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte. II. Bd. 2. Teil. Das Generalbaßzeitalter. 360. | |

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

- | | | |
|---|--|---|
| Agostini, Mezio: Kompositionen für Klavier. 44. | mungsbilder. — op. 6. Heidelberger Skizzen. — op. 7. Conte pour Piano. 105. | scher Violinsonaten des 17. und 18. Jahrh. No. 31—36. 106. |
| Berger, Wilhelm: op. 106. „Sonnenhymnus“ für gemischten Chor, Baritonsolo und großes Orchester. 364. | Hartmann, J. P. E.: op. 1. Sonate für Flöte und Klavier. 107. | Mouquet, Jules: op. 19. Sonate pour Violon et Piano. 107. |
| Boslet, Ludwig: op. 35. Sonate No. VI in c-moll für Orgel. 44. | Henriques, Fini: Aphorismen für Klavier. 105. | Nagler, Franziskus: op. 69. „Hildegunde.“ Ein ritterlicher Minnesang für gemischten Chor, Soli und Orchester. 105. |
| Breithaupt, Rudolf M.: Die natürliche Klaviertechnik. Bd. I. 3. Aufl. 42. | Karg-Elert, Sigfrid: op. 94. Die hohe Schule des Ligatospieles für Harmonium aller Systeme. 365. | Palmgren, Selim: op. 28. „Jugend.“ Sechs lyrische Klavierstücke. — Finska Rytmer. 45. |
| Bulling, Burchard: op. 5. Zwei Gedichte von Martin Greif für eine Singstimme und Piano-forte. 107. | Knab, Armin: op. 6. Mombert-Lieder. 107. | Perlen alter Kammermusik. No. 1: Joh. Herm. Schein (Suite aus „Banchetto musicale“); No. 2: Joh. Phil. Krieger (Suite aus „Lustige Feldmusik“). Herausgegeben von Arnold Schering. 105. |
| Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 19. Jahrgang, Erster Teil, 38. Bd. Trienter Codices III. Fünf Messen des 15. Jahrhunderts. 365. | Krause, Paul: op. 12. Choralstudien für Orgel. 44. | Roger-Ducasse: Interlude pour Orchestre. — „Le joli jeu de furet.“ Scherzo pour Orchestre. 510. — Quatour (en sol) pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. 107. |
| Foerster, Adolph M.: Ausgewählte Cesänge für eine mittlere Stimme. 364. | Marx, Joseph: „Herbstchor an Pan“ für Chor, Knabenstimmen, Orchester und Orgel. 45. | |
| Gunst, Eugen: op. 5. Zwei Stim- | Maykapar, Simeon: op. 10. Deux Réveries pour Piano. — op. 11. Pensées fugitives pour Piano. 45. | |
| | Moffat, Alfred: Meisterschule der alten Zeit. Sammlung klassi- | |

- | | | |
|---|---|---|
| <p>Saint-Saëns, Camille: op. 136. Triptique pour Violon et Piano. 106.</p> <p>Schumann, Georg: op. 57. „Das Tränenkrüglein.“ Für Soli, gemischten Chor, Klavier, Harmonium und Harfe. 365.</p> <p>Schweitzer, Richard: op. 22. Alte</p> | <p>Weisen von Gottfried Keller für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 107.</p> <p>Stojowski, Sigismund: op. 37. Deuxième Sonate pour Piano et Violon. 107.</p> <p>Striegler, Kurt: op. 12. Symphonie in a-moll für großes Orchester. 364.</p> | <p>Volbach, Fritz: op. 36. Quintett für zwei Violinen, Bratsche, Violoncello und Klavier. 106.</p> <p>Wehle, Gerh. F.: op. 1, 2. Sechs Gesänge mit Klavierbegleitung. 363.</p> <p>Weingartner, Felix: op. 52. Konzert für Violine. 106.</p> |
|---|---|---|

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

- | | | |
|---|--|--|
| <p>Bekker, Paul: Felix Draeseke †. 354.</p> <p>— Der Konflikt im Frankfurter Musikleben. 355.</p> <p>v. Bülow, Marie: Hans v. Bülow im Lichte zeitgenössischer Biographie. 99.</p> <p>Busoni, Ferruccio: Die Zukunft der Oper. 356.</p> <p>Damm, Käthe: Eine Frau als Opernkapellmeister. 357.</p> <p>Grunsky, Karl: Wo entspringen die Quellen der Symphonie? 358.</p> <p>Hauptmann, Gerhart: Die Zukunft der Oper. 356.</p> <p>Isolani, Eugen: Weibliche Wunderkinder. 356.</p> | <p>Jacobi, Martin: Die erste Ausführung der Neunten Symphonie von Beethoven in Berlin. 355.</p> <p>Kaiser, Georg: Die Musik des Futurismus. 357.</p> <p>Karpath, Ludwig: Hans Richter. 358.</p> <p>Korngold, Julius: Eduard Hanslick. 101.</p> <p>Kuntze, Karl: Etwas von der Musik. 98.</p> <p>Lazang, Iwan: Lothringische Volkslieder. 97.</p> <p>Marschall, Max: Die Zukunft der Oper. 356.</p> <p>Mauke, Wilhelm: Die Entwick-</p> | <p>lung des Musik-Lustspiels. 359.</p> <p>Quist, A.: Gegen die Musik-Schundliteratur. 96.</p> <p>Raida, C. A.: Die Frauen in der Musik. 97.</p> <p>Rubiner, Ludwig: Die Krise der französischen Musik. 99.</p> <p>Strauß, Richard: Die Zukunft der Oper. 356.</p> <p>Wernert, A.: Léon Boëllmann. 98.</p> <p>Wetzel, Hermann: Der Verein Berliner Musikliebhaber. 354.</p> <p>Zeitung, Vossische: Wie denken Sie sich die Zukunft der Oper? 356.</p> |
|---|--|--|



G. Zelici, Rom, phot.

GIOVANNI SGAMBATI

✱ 18. Mai 1843



U of M



FELIX WEINGARTNER
✱ 2. Juni 1863
Bronzemedaille von Stefan Schwartz





Dr. Arthur Seidl

* 8. Juni 1863



XII

18

Vor M

Allegro. *Lento.* *Allegro.*

Allegro. *Lento.* *Allegro.*

EINE PARTITURSEITE AUS EINER UNBEKANNTE

W. 100



ENDSYMPHONIE RICHARD WAGNERS



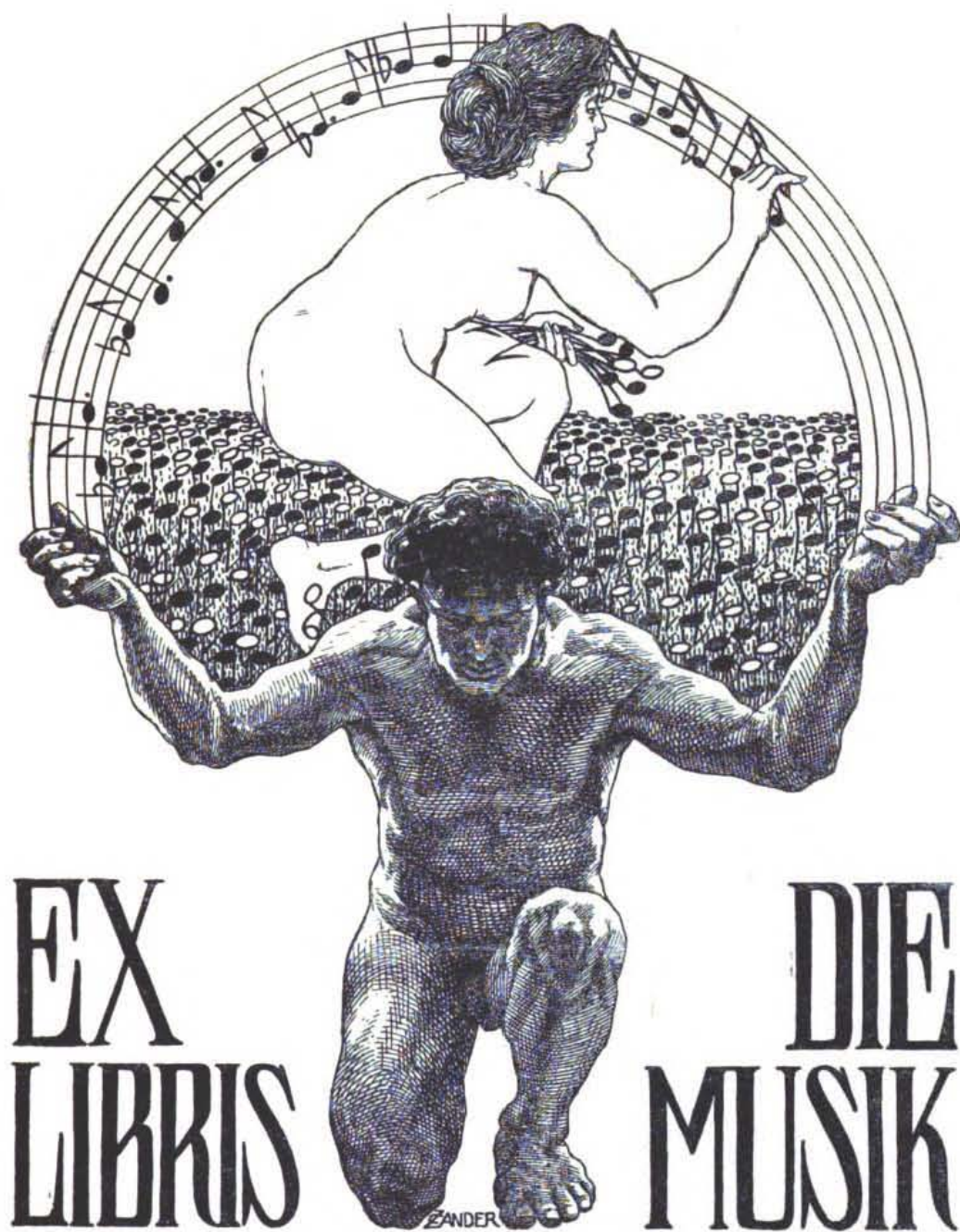
EINE WEITERE PARTITURSEITE AUS EINER UI

4700



TEN JUGENDSYMPHONIE RICHARD WAGNERS





Exlibris zum 47. Band der MUSIK

U. 47. M.

71

DIE MUSIK

GENERAL LIBRARY
JUL 11 1913
UNIV. OF MICH

HALBMONATSSCHRIFT
MIT BILDERN UND
NOTEN



HERAUSGEGEBEN VON
KAPELLMEISTER
BERNHARD SCHUSTER

HEFT 18

VERLAG SCHUSTER & LÖFFLER · BERLIN · W. 57
12 · JAHRG. IUNI

1913

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Madame
Charles Cahier

(K. k. Hofoper, Wien; Kgl. B. Prinzregenten-Theater, München; Metropolitan Opera-House, New York)

Internationale Opern-, Lieder- und Oratorien-Sängerin

„Die Altistin der Altistinnen; die unvergleichliche Sängerin.“ Dr. Louis (Münchner Neueste Nachrichten).

„Madame Cahier ist die größte Künstlerin, die ich während meines langen Lebens gehört habe, denn sie kann alles!“ Eduard Grieg.

„Durch das Engagement der Madame Cahier habe ich die Künstlerin für die Hofoper gewonnen, die ich seit fünf Jahren vergeblich suchte.“ Gustav Mahler.

„Madame Cahier ist eine sehr, sehr große Künstlerin mit einer goldenen Stimme!“
Camille Saint-Saëns (Echo de Paris).

„Der großen, unvergleichlichen Künstlerin . . .“ Arthur Niklech.

„Der herrlichen Altistin, deren Beseeltheit so ergreifend als ihre Gesangstechnik bewundernswert ist.“
Bruno Walter.

„Die fabelhafteste Künstlerin.“ Arthur Bodanzky.

„Ich halte Madame Cahier für die größte lebende Sängerin.“ Alexander Berrachs (Münchener Zeitung).

**Offerten für die Saison 1913-14 erbeten: München, Isarpalais,
Widenmayerstraße 46 -:- Fernamt 1849.**

Magnhild Rasmussen
(Dramatischer Sopran)

Mitglied des Hof- und Nationaltheaters in **Mannheim.**

Opern-, Lieder- und Oratorien-Sängerin.
Schülerin von Madame Charles Cahier.

Offerten von Gastspielen und Konzert-Mitwirkungen erbeten.

Mannheim, Friedrichsplatz 16

Fernamt
6527.

Konzert-Bureau EMIL GUTMANN, Berlin W 35

Bertha Manz

Mezzo-Sopran

Bayerische Staatszeitung: Bertha Manz, welche bereits vielerorts, so auch in Berlin, recht ehrenvolle Erfolge erzielte, ist auch in den Spalten dieser Zeitung schon im günstigsten Sinne genannt worden. Sie trug die Gesänge mit feinstem Verständnis und in hohem Grade musikalisch, mit Geschmack, Anmut und sehr feinem Empfinden vor. Brahms' „Ständchen“ z. B. war ein Kabinettstück.

Lotte Hegyesi

Violoncell

BERLIN. Lokal-Anzeiger und Tag: Wenn eine Dame schon rein technisch so das Cello meistert wie Frl. Hegyesi, so ist das allein schon viel wert; wenn man aber hört, wie die Künstlerin Bachs spröde G-dur-Suite spielt, wie sie aus den fünf Sätzen den Bachschen Geist herausholt, so darf man von einer Leistung ersten Ranges sprechen.

LEIPZIG. Neueste Nachrichten: Die Kantilene ist voll und weich, Lagenspiel und Geläufigkeit tadellos sicher, der Triller sehr dicht und brillant, der Vortrag des fast durchaus modernen Programms von scharfem Kunstverstand geleitet.

Hendrik C. van Oort

BERLIN. Vossische Zeitung: van Oort fiel durch seine schönen stimmlichen Mittel auf. Er besitzt einen ausgiebigen Baß, den er auch zu behandeln versteht.

Signale: van Oort besitzt eine frische, jugendliche, ungewöhnlich wohlklingende Stimme und bringt außerdem noch gesundes musikalisches Empfinden mit.

BRESLAU. General-Anzeiger: Er hat einen kraftvollen Bariton und dazu eine noble Technik und feinen Geschmack.

Alle Zuschriften:

Konzert-Bureau EMIL GUTMANN, BERLIN W 35, Karlsbad 33.

Telegramme: **Konzertgutmann** — Telephon: **Amt Lützow 4047 und 4192.**

„Eine kostbare Musik-
geschichte in Bildern.“

Breslauer Zeitung.

....

„Ein Werk von ganz her-
vorragendem Wert.“

Hannoverscher Courier.

„Eine künstlerische Tat!“
Saale-Zeitung.

....

„Ein Prachtwerk ersten
Ranges.“

Literarischer Handweiser.

Das Geschenkwerk
für die musikliebende
Welt, eine Fundgrube
edelster Anregung,
eine Notwendigkeit für
jeden Studierenden.

BILDER

zur Musik
von Bach

Herausgegeben von

Nur gebunden

Museum und Musikgeschichte
graphisches Orientierungsmittel
bis

Panorama von

in Porträts, Kompositionen, Bauplänen,
Geburtshäusern, Wohnstätten
Plaketten und

die Geschichte der

SCHUSTER & LOEB

ATLAS

schichte
s Strauß

USTAV KANTH

12 Mark

ätwerk und Lexikon, ikono-
d Nachschlagebuch zugleich,
es

500 Bildern

andschriftlichen Dokumenten,
kmälern, Büsten, Medaillen,
ren Stücken

nodernen Musik

ER, BERLIN W 57

„Die Ausstattung ist wahr-
haft glänzend.“

Wiesbadener Tageblatt.

„Der Preis ist lächerlich
gering.“

Dresdener Nachrichten.

„Der pädagogische Wert ist
erstaunlich.“

Leipziger Zeitung.

„Ein großartiges Unter-
nehmen.“

Breslauer Morgenzeitung.

Das imposante Werk
wird auf Wunsch von
jeder gut geleiteten
Buch- und Musikalien-
handlung bereitwilligst
zur Ansicht vorgelegt.

Erfolgreiche Chorwerke

Kaun, Hugo. **Der 126. Psalm.** „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird“. Für gemischten Chor, Solostimmen (ad libit.), Orchester und Orgel oder Pianoforte.

| | | | |
|-----------------|-------------|-------------------|-------------|
| Klavierauszug | no. M. 5.— | Orchesterpartitur | no. M. 20.— |
| Jede Chorstimme | no. M. 0.00 | Orchesterstimmen | no. M. 30.— |

Kaun, Hugo. **Fest-Kantate** für gemischten Chor mit Orchester.

(Für das Regierungsjubiläum
des Kaisers komponiert!)

| | |
|------------------------|-------------|
| Klavierauszug mit Text | no. M. 3.— |
| Jede Chorstimme | no. M. 0.00 |
| Orchesterpartitur | no. M. 5.— |
| Orchesterstimmen | no. M. 8.— |

Klughardt, August. **Die Zerstörung Jerusalems.** Oratorium in zwei Abteilungen. Op. 75.

| | | | |
|--|-------------|-------------------|-------------|
| Klavierauszug mit deutschem Text | no. M. 8.— | Orchesterpartitur | no. M. 50.— |
| Klavierauszug mit deutschem und englischem Text | no. M. 10.— | Orchesterstimmen | no. M. 50.— |
| Chorstimmen je | no. M. 1.50 | Textbuch | no. M. 0.30 |

Klughardt, August. **Der 100. Psalm.** „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“. Für gemischten Chor, Baß-Solo und Orchester. Op. 65.

| | | | |
|----------------|-------------|-------------------|-------------|
| Klavierauszug | no. M. 4.— | Orchesterpartitur | no. M. 15.— |
| Chorstimmen je | no. M. 0.00 | Orchesterstimmen | no. M. 20.— |

Schuchardt, Friedr. **Petrus Forschgrund.** Oratorium in drei Teilen. Für Soli, Chor, Orchester und Orgel (ad libit.).

| | | | |
|------------------------|-------------|-------------------|-------------|
| Klavierauszug mit Text | no. M. 6.— | Orchesterpartitur | no. M. 40.— |
| Chorstimmen je | no. M. 0.80 | Orchesterstimmen | no. M. 40.— |
| Textbuch | no. M. 0.20 | | |

Walter-Choinanus, Ernst. **Rolands Tod.** Für Tenor, Bariton- und Baß-Solo, Männerchor und Orchester.

| | | | |
|------------------------|-------------|-------------------|-------------|
| Klavierauszug mit Text | no. M. 5.— | Orchesterpartitur | no. M. 20.— |
| Chorstimmen je | no. M. 0.00 | Orchesterstimmen | no. M. 20.— |
| Textbuch | no. M. 0.15 | | |

Neu erschienen:

Kaun, Hugo. **Mutter Erde.** Ein Chorwerk mit vier Solostimmen. Text von G. P. S. Cabanis.

| | | | |
|------------------------|-------------|------------------------------------|-------------|
| Klavierauszug mit Text | no. M. 10.— | Orchesterpartitur | no. M. 60.— |
| Chorstimmen je | no. M. 1.50 | Orchesterstimmen nach Übersetzung. | |
| Textbuch | no. M. 0.30 | | |

Auf Wunsch erfolgt gern Ansichtssendung vom Verlag

JUL. HEINR. ZIMMERMANN in LEIPZIG

St. Petersburg „ Moskau „ Riga

Breitkopf & Härtel in Leipzig

Verlags-Neuigkeiten

Bach, Ich freue mich im Herrn. Chor aus der Kantate „Lobt ihn mit Herz und Munde“. 4 Orchesterstimmen je M. — 30. Klavierauszug und Chorstimmen sind in Heft C des „Chorbuchs für die Kirchenchöre Sachsens“ erschienen.

Bantock, Serenade „In the Far West“ für Streichorchester. Partitur M. 6.—, 5 Orchesterstimmen je M. 1.20
— The Pierrot of the Minute. A Comedy Overture. Klavierauszug vom Komponisten M. 3.—

Bleyle, Op. 21. Sieges-Ouverture zur Jahrhundertfeier der Schlacht bei Leipzig, für Orchester. Partitur M. 9.—, 27 Orchesterstimmen je M. — 60. Für Klavier zu 2 Händen M. 2.—

Borchers, Op. 33. Drei Lieder von Deutschlands Befreiung, für Solo oder Chorgesang mit Klavierbegleitung. 1. Roßbach und Katzbach (1757—1813). 2. Napoleons Rückzug aus Rußland 1812. 3. Die Leipziger Schlacht 1813 (Zwiegesang). Klavierauszug M. 1.—, Chorstimmen: Zu Nr. 1/2 M. — 15, zu Nr. 3 M. — 15

Buxtehude, Ausgewählte Kompositionen für Klavier, vier zu 4 Händen, bearbeitet von Christian Barnekow M. 9.—

Einstimmige Chor- und Sololieder des XVI. Jahrhunderts mit Instrumentalbegleitung. Mit untergelegtem Klavierauszug herausgegeben von Arnold Schering. II. Teil: 12 weltliche Gesänge. Partitur M. 4.—, 4 Orchesterstimmen je M. — 90, Gesangsstimme M. — 30

Fricke, Op. 57. Dem Vaterland (Robert Reinick) für Männerchor und großes Orchester mit einstimmigem Schlußgesang „Deutschland, Deutschland, über alles“. Klavierauszug mit Text M. 3.—, 4 Chorstimmen je M. — 30
— Auf die Schlacht bei Torgau (Carl von Holtei). Volkswaise aus dem 18. Jahrhundert für Männerchor gesetzt. Partitur M. — 60, 4 Chorstimmen je M. — 15

Händel, Josua, Oratorium. Klavierauszug mit Text, revidiert von Carl Grau, in der Neugestaltung von Friedrich Chrysander M. 3.—

Krug-Waldsee, Op. 61. Kaiserlied. Für Männerchor mit beliebiger Begleitung von Blechinstrumenten oder auch nur mit Klavierbegleitung oder Männerchor a cappella. Partitur M. 3.—, 14 Orchesterstimmen je M. — 30, Klavierauszug mit Text M. 1.50, jede Chorstimme M. — 15

Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16. bis 17. Jahrhunderts für gemischten Chor. In Partitur gebracht und mit Vortragszeichen versehen von W. Barclay Squire
Nr. 48. Giov. Croce, Cinthia il tuo dolce canto. 5stimmig M. — 50
Nr. 49. Alex. Utendal, Ich weiß ein hübsches Frewelein. 5stimmig M. — 50
Nr. 50. Jacob Regner, Heralich tut mich erfreuen. 5stimmig M. — 50

Schütz, Saul, Saul, was verfolgst du mich? für zwölfstimmigen gemischten Chor. 4 Stimmenhefte je M. — 30
— So fahr' ich hin. Sechsstimmig, herausgegeben von Gustav Schreck. (Ausgewählte Gesänge des Thomanerchores zu Leipzig Nr. 13.) Partitur M. 1.—, 4 Stimmenhefte je M. — 15

Sibelius, Op. 65b. Die Glockenmelodie in der Kirche zu Berghäll für Klavier zu zwei Händen M. 1.—

Streicher, Oster-Chorgesänge aus Goethes Faust für gemischten Chor. Partitur M. 1.—, 4 Chorstimmen je M. — 15
— Sextett für 2 Violinen, Bratsche, Violine, Violoncell und Kontrabaß. Klavierauszug zu 2 und 4 Händen vom Komponisten und von H. Potpesschnigg M. 5.—

Das Streichorchester der Mittelschulen Klassische und moderne Stücke für Unterrichts- und Aufführungszwecke der Mittelschulen, sowie zum Gebrauch in Orchestervereinen herausgegeben und bearbeitet von Heinrich Schmidt. Besetzung: Klavier oder Harmonium (Orgel) und Streichquintett (an Stelle der Bratsche auch Violine III. verwendbar). Heft VIII. Partitur M. 4.—, Klavierstimme zu 4 Händen M. 1.50, Harmonium (Orgel)-Stimme M. 1.50 und 7 Orchesterstimmen: Je M. — 60

Tinel, Vöglein, fliehst so bald. Aus dem Musikdrama „Godoleva“. Für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung M. 1.50

Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Jahrgang XIII Heft 1: Joh. Seb. Bach. Ausgewählte Arien für Sopran mit obligaten Instrumenten und Klavierbegleitung 3. Heft: Weltliche Arien M. 5.—

Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. Herausgegeben von der Musikgeschichtlichen Kommission unter Leitung des Geh. Regierungsrates Prof. Dr. Hermann Kretzschmar. Jeder Doppelband Subskriptionspreis netto M. 30.—, Einzelpreis netto M. 40.—
Bd. 37/38. Reinhard Keiser. Der Hochmütige, Gestürzte und wieder erhabene Croceus 1730 (1710) — Erlesene Sätze aus L'Inganno fedele 1714. Herausgegeben von Max Schneider.
Bd. 43/44. Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister a. d. 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Florian Deller und Johann Joseph Rudolph). Herausgegeben von Hermann Abert.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Zweite Folge. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Veröffentlicht durch die Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern unter Leitung von Prof. Dr. Ad. Sandberger.
Jahrgang XII, Bd. 2. Agostino Steffani. Ausgewählte Werke, Teil III. Ausgewählte Stücke aus verschiedenen Opern. Herausgegeben von Hugo Riemann. Einzelpreis no. M. 20.—, Subskriptionspreis M. 15.—

Donald F. Tovey

Die Kammer-Musikwerke dieses jungen englischen Komponisten fangen an auch in Deutschland sich eines wachsenden Interesses zu erfreuen. In der Tat gehören sie zu den hervorragendsten und edelsten Schöpfungen der modernen Kammermusik klassischen Stils. Künstler wie Casals, das Klingler-Quartett, Adolph Busch, Julius Röntgen und viele andere gehören zu Toveys begeistertsten Anhängern und Interpreten. Eine bessere Einführung in die deutschen Kunstkreise gibt es wohl kaum als der folgende Auszug aus Briefen des Altmeisters der Kammermusik

Joachim: (Briefe Band III Seite 512):

„Und nun zu Tovey. Es ist für mich, der ich Brahms so genau kannte, kein Zweifel, daß ihn unter allen Musikern, die wir jetzt haben, Tovey am meisten interessiert haben würde, wie er denn meine Bewunderung im höchsten Grade besitzt.“

| | | | |
|--|------|---|------|
| Op. 1. Trio in b-moll für Klavier, M. Violine und Violoncello | 10.— | Op. 14. Trio in d-moll für Klavier, M. Violine und Engl. Horn (oder Bratsche) | 6.— |
| Op. 4. Sonate in F-dur für Klavier und Violoncello | 6.— | Op. 15. Klavierkonzert in A-dur. Piano Partitur | 15.— |
| Op. 6. Quintett in C-dur für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncello | 15.— | Stimmen | 20.— |
| Op. 8. Trio im tragischen Stile in c-moll für Klavier, Klarinette und Horn oder Violine und Violoncello | 7.— | Op. 16. Sonate in B-dur für Klavier und Klarinette (oder Viola oder Violine) | 6.— |
| Op. 11. Aria mit Variationen in B-dur für Streichquartett | 6.— | Op. 17. Oxford Tänze „Balliol dances“ für Klavier zu vier Händen | 5.— |
| Op. 12. Klavierquartett in e-moll | 8.— | Op. 23. Streichquartett in G-dur | 10.— |
| | | Op. 25. Elegische Variationen in c-moll für Violoncello und Klavier | 3.— |
| | | Op. 27. Klaviertrio in D-dur | 6.— |

In den Musikalienhandlungen
oder direkt auch zur Ansicht erhältlich.

B. SCHOTT'S SÖHNE :: MAINZ

Zum 50. Geburtstag

des Verfassers erinnern wir an die Hauptwerke

von

Arthur Seidl

Wagneriana, 3 Bände

Band I: Richard Wagner-Credo (Erlebte Ästhetik).

Band II: Von Palestrina zu Wagner (Angewandte Ästhetik).

Band III: Die Wagner-Nachfolge im Musikdrama (Kritische Ästhetik).

Preis: Jeder Band geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—

„Seidls Persönlichkeit ist loderndes Temperament, durchaus selbständiges Urteil und bei aller Vermeidung von Fachsimpelei gediegenes Wissen.“

DEUTSCHE WELT.

„Das Werk gehört zum Besten, was wir über Wagner haben!“

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK.

Kunst und Kultur

Aus der Zeit — für die Zeit — wider die Zeit! Produktive Kritik in Vorträgen, Essays, Studien. Mit einem Bild des Verfassers.

Preis: Geheftet M. 6.—, gebunden M. 7.—

„Seidl ist ein kluger Mensch, ein Arbeiter von immensem Fleiß, im Besitz eines wirklich imponierenden Schatzes von Wissen und Verstehen. Solche Persönlichkeiten wachsen heute nicht wild: doppelt freudig darf darum die Kritik ihre Namen nennen.“

DRESDNER ANZEIGER.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen oder durch den Verlag:

Schuster & Loeffler, Berlin W 57

NOVA SIMROCK

Orchester.

Dvořák, Dramatische Ouvertüre (Nachlaß).

Partitur no. M. 15.—, Stimmen M. 20.—.

Dvořák, Rhapsodie, A-moll (Nachlaß).

Partitur no. M. 15.—, Stimmen M. 15.—.

Karel, op. 6. Slavisches Scherzo-Capriccio.

Partitur no. M. 6.—, Stimmen M. 10.—.

Schaub, op. 5. 3 Intermezzi.

Partitur no. M. 6.—, Stimmen no. M. 6.—.

Violine mit Orchester.

Waghalter, op. 15. Konzert.

Partitur no. M. 6.—, Stimmen M. 15.—.

Violine allein.

Müller-Wendisch, Max, Vorstudien, Heft II:

101 Vorstudien für die Violinskala no. M. 3.—.

Kammermusik.

Dvořák, 2 Walzer aus op. 54 für Streichquartett

mit Kontrabaß ad lib. (Die Bearbeitung fand

sich im Nachlaß.) Partitur mit Stimmen M. 4.—.

Stimmen allein M. 2.50, jede Stimme allein 50 Pf.

Scharwenka, Philipp, op. 120. Streichquartett

(D-dur). Partitur M. 3.—, Stimmen M. 6.—.

Trio-Meisterschule, Sammlung klassi-

scher Trio-Sonaten für 2 Violinen und Piano-

forte mit Violoncell ad lib. (Moffat).

23. Händel, B-dur M. 4.—.

24. Boyce, C-moll M. 4.—.

25. Stamitz, G-dur M. 4.—.

26. Campioni, G-moll M. 4.—.

27. Valentini, D-dur M. 3.50.

28. Boccherini, Es-dur M. 4.—.

N. SIMROCK

G. m. b. H. Musikverlag



BERLIN W50

Taentzienstraße 7^a

Musikhaus

Breitkopf & Härtel

Raabe & Plothow, Musikalienhandlung

Zentralstelle für in- und ausländische Musik

Lesezirkel für Musik-Zeitschriften

Leihanstalt für Musikalien und Musikbücher

Kunst-Salon — Musik-Studios

Berlin W, Potsdamer Str. 21

Telephon: Amt Lützow 1692, 8647 und 6516.

Alle Musikinstrumente
Requisiten usw.

Römhildt-Flügel und
Pianos

Kunstspiel-Klavier
„Virtuos“

Perzina's Cembalo-
und Harfen-Klavier

Klavierharmonium
„Dyophon“

Mustel-
Kunsthharmonium

Mustel-
Orchestercelesta

Hörügel - Harmoniums

Neu-Cremona-Streich-
instrumente.

NACHRICHTEN UND ANZEIGEN ZUR „MUSIK“ XII/18

NEUE OPERN

Umberto Giordano: „Marcella“, die in Deutschland noch nicht gegebene dreiaktige Oper des italienischen Tonsetzers, ist vom Stuttgarter Hoftheater zur deutschen Uraufführung erworben worden.

OPERNREPERTOIRE

Regensburg: Aus Anlaß der Aufstellung der Büste Richard Wagners in der Walhalla fand durch das Personal der Münchner Hofoper eine Festaufführung der „Meistersinger“ statt. Hugo Röhr dirigierte. Von den Mitwirkenden zeichneten sich besonders aus: Otto Wolf (Walther), Maud Fay (Eva) und Paul Bender (Sachs).

KONZERTE

Buenos Aires: Im Teatro Colon fand eine von der Sociedad Orquestral Bonaerense veranstaltete Gedächtnisfeier für Richard Wagner statt, in deren Mittelpunkt Bruchstücke aus dem „Parsifal“ standen. Zur Aufführung gelangten ferner die „Holländer“-Ouvertüre, die Trauermusik aus der „Götterdämmerung“, das „Waldweben“, der Marsch aus „Rienzi“, Vorspiel zum dritten Akt „Lohengrin“. Kapellmeister Ferruccio Cattelani dirigierte. Dr. Martin Deden hielt die Gedächtnisrede über „Wagner und sein Werk“.

Halle a. S.: Die Franksche Chorvereinigung brachte am 20. März „Das Sühnopfer des neuen Bundes“, Oratorium von Carl Loewe, zu Gehör. Solisten: Frieda Horbers, Alma John, Erich Weingärtner, Georg König, Anna Weirich, Margarete Herrmann, Karl Hattorf, Kurt Steinbrecher.

Limbach: Der Musikverein hatte sein 3. Konzert am 27. Mai als Wagner-Feier gestaltet. Unter Leitung von Kantor R. Levin kamen Bruchstücke aus Wagnerschen Werken („Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Meistersinger“) zu Gehör; den Schluß bildete der Kaisermarsch. Solisten: Hilde Schulze-Uhlig (Sopran), P. Brückner (Tenor). Orchester: die verstärkte Limbacher Stadtkapelle.

Mainz: Am 22. März veranstaltete der Evangelische Gesangverein eine Aufführung des Oratoriums „Hiob“ von Carl Loewe. Solisten: Frau Goldschmidt-Sartor, Fri. Kohl, Gerharts und Schindler.

Wesel: Im Herbst 1912 wurde hier ein Musikverein ins Leben gerufen, der neben der Aufführung von größeren Chorwerken das Auftreten der vorzüglichsten Künstler ermöglichen will. Im ersten Novemberkonzert boten Josef Pembaur jr. und Maria Philippi reine, vollendete Kunst. Pembaur weckte durch sein glänzendes Chopinspiel und durch die wunderbar einheitliche Wiedergabe von Beethovens d-moll Sonate hellste Begeisterung. Im Februar brachte der neue Chor a cappella-Chöre von Franz, Schumann, Brahms und Arnold Mendelssohn, und die Solistin des Abends, Mientje Lauprecht-van Lammen entzückte durch ihre weiche, liebliche Sopranstimme, mit der sie Lieder der vier genannten Tonsetzer vortrug. Im März gelang es dann noch, den Berliner Königlichen Hof- und Domchor zu einem Konzert im Willibrordidom

Hoflieferant



Gegr. 1899.



Erste
Harmonikafabrik
in Deutschland nach
Saugflödsystem.



Ausgeteichnet mit

höchsten Preisen.



Th. Mannborg

Hof-Harmonium-Fabrik.

Harmoniums
von den klei-
nsten bis zu
den kostbar-



sten Werken
in höchster
Vollendung

Großer Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

G. Schwechten

Gegr. 1853.

Hof-Pianofortefabrikant

Gegr. 1853.

Berlin SW 68, Kochstraße 62.

Flügel - Pianos

Miniaturflügel:

1,56 m lang in vorzüglichster Qualität.

Prämiert auf den bedeutendsten Ausstellungen.

1896: Königl. Preuss. Silberne Staatsmedaille.

CEFES-EDITION

Ein neues Studienwerk für Viola!

Zehn Viola-Studien

für vorgerückte Spieler

von

Johannes Palaschko, Op. 49.

Inhalt: 1. Allegretto animato. 2. Allegro moderato. 3. Allegretto. 4. Lento Allegretto. 5. Allegro moderato. 6. Adagio doloroso — Allegro. 7. Lento con calore — Molto vivace. 8. Moderato e gracioso. 9. Moderato. 10. Andante sostenuto, senza rigore di tempo — Allegro giusto.

Prels 1.80 Mark netto.

Nachstehend einige Urteile über das Werk:

Die vorzüglichen, technisch wie musikalisch anspruchsvollen Viola-Studien von J. Palaschko bilden für die Originalliteratur ein Novum und werden, ganz selbstverständlich, von den modernen Violaspielern als ein starker Wertzuwachs begrüßt werden müssen. A. v. d. Hoya, Großh. Sächs. Hofkonzertmeister.

Die Studien Op. 49 sind wieder ein **Meisterwerk**, welches Palaschko für die Bratschenliteratur geschaffen hat! Diese Etüden sind musikalisch wie technisch ganz prachtvoll. . . .

Enrico Polo, Prof. am Kgl. Konservat. in Mailand.

Die Studien von Palaschko (Op. 49) machen ihrem Verfasser alle Ehre. Gar nicht hoch genug zu stellen ist der pädagogische Wert dieser Etüden, denn zur Erlangung einer glatten und sicheren Technik und einer eleganten und doch kräftigen Bogenführung sind sie wie geschaffen.

Pr. Tietze, Solobratsch. a. Stadttheater in Magdeburg.

Bei näherem Studium sieht man erst, wie interessant und fesselnd die Etüden von Palaschko (Op. 49) sind. Sie fördern ganz ungemein die Technik der linken Hand und des Bogens, dabei sind sie in hohem Grade musikalisch und daher jedem vorwärtstrebenden Violaspieler wärmstens zu empfehlen.

Wilhelm Schneider, Tonkünstler in Berlin.

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt

Musikalienhandlung, Verlag und Antiquariat

Heilbronn a. N.

zu gewinnen, der unter Prof. Rüdels Leitung a cappella Chöre alter italienischer und deutscher Meister in höchster Vollendung darbot. Wien: Wien wird im Herbst dieses Jahres doch eine Musikfestwoche erhalten. Die Wiener Konzerthaus-Gesellschaft beabsichtigt nämlich die Eröffnung des Wiener Konzerthauses, die für den Oktober d. J. in Aussicht genommen ist, in besonders feierlicher Weise zu begehen. Für das Eröffnungsfestkonzert im großen Saale, das gemeinsam mit dem Wiener Konzertvereine veranstaltet wird, schreibt Richard Strauß auf Ersuchen der Wiener Konzerthaus-Gesellschaft ein symphonisches Vorspiel. An die Uraufführung dieses Werkes schließt sich eine Wiedergabe der Neunten Symphonie von Beethoven. Dieses Konzert wird unter der Leitung Ferdinand Löwes stehen; als Solisten für die Neunte Symphonie wurden Aaltje Noorderwiel-Reddingius, Adrienne von Kraus-Osborne, Leo Slezak und Felix von Kraus gewonnen. Das Eröffnungsfestkonzert im mittleren Saale wird dem Dreigestirn Haydn, Mozart, Beethoven gewidmet sein und Instrumentalwerke in kleiner Orchesterbesetzung bringen. Als Solisten wirken Eugen d'Albert und Adolf Busch mit. Das Eröffnungsfestkonzert im kleinen Saale wird ein Liederabend von Johannes Messchaert sein, der Schöpfungen der drei Großmeister des Liedes, die in Wien lebten und wirkten: Franz Schubert, Johannes Brahms und Hugo Wolf zum Vortrage bringen wird. Im unmittelbaren Anschlusse an diese Eröffnungsfestkonzerte werden noch einige andere Konzerte stattfinden.

In der Karmeliterkirche wurde beim Hochamte am 1. Juni Beethovens „Missa solemnis“ aufgeführt (2. Aufführung). Dirigent: Alois Blaschke; Soloquartett: die Damen M. Schückher, B. Siegert, die Herren K. Fäbl, H. E. Oberstetter; Violinsolo im Benediktus: Frl. S. Engelshofen; Orgel: V. Riedel.

TAGESCHRONIK

Die Italienfahrt der Berliner Singakademie. In den Tagen vom 30. April bis 6. Mai gab die Singakademie unter Mitwirkung der Berliner Philharmoniker in Mailand, Turin und Bologna sechs Konzerte, in denen Bachs Matthäus- und Johannes-Passion sowie Brahms' Deutsches Requiem (die beiden letzteren Werke zum erstenmal in Italien) zur Aufführung kamen. Der künstlerische Erfolg der Reise war außerordentlich. Interessante Einzelheiten entnehmen wir einem Artikel von G. Kawerau in der Schlesischen Zeitung. Er sagt u. a.: „Was nun die sechs Aufführungen selbst betrifft, so durften wir mit Freuden den großen Erfolg verzeichnen, daß zunächst die Chorleistungen uneingeschränkte höchste Anerkennung fanden. Nicht allein, daß sämtliche Rezensionen, die in den Zeitungen der drei Städte immer gleich am nächsten Morgen erschienen, in völliger Übereinstimmung diese Chorleistungen bewunderten, sondern wir konnten es auch in persönlicher Unterredung aus dem Munde musikverständiger Herren einmal um andere bezeugt hören, daß Italien einen solchen Chorgesang zu leisten nicht imstande sei. Be-

sondere Bewunderung erregte das Piano und Pianissimo. Aber nicht minder die Disziplin, die es dahin bringe, daß ein Chor von 300 Sängern jeden Wink, jede Intention des Dirigenten im Ausdruck, in der Tonstärke, im Zurückhalten oder Beschleunigen des Tempo mit solcher Sicherheit sich aneigne. Nicht so ungeteilt war die Anerkennung in bezug auf die Leistungen unserer Solisten. Teils waren den Italienern die Stimm-mittel wohl nicht glänzend und strahlend genug, teils war ihnen die deutsche Vortragsweise zu gehalten und zu wenig dramatisch. Daß einer unserer deutschen Solisten an gewissen Stellen detonierte und nicht ganz reine Intervalle sang und daß einzelne Töne in hoher Lage von ihm nicht völlig wohlklingend gebildet wurden, wurde von dem feinen Ohr der Italiener unliebsam bemerkt... Wenn wir richtig beobachtet haben, erzielte Bach die größere Wirkung auf die Italiener und war ihnen noch leichter verständlich als Brahms. Charakteristisch war, daß Bologna überhaupt abgelehnt hatte, Brahms vorgeführt zu erhalten mit der seltsamen Motivierung, sie hätten ja erst vor nicht langer Zeit das Verdi'sche Requiem zu hören bekommen... Von der Wirkung der Passionen sagt Verfasser: „... Wir sahen Männer, die ihrer inneren Bewegung nicht Herr bleiben konnten; besonders erfreulich war mir zu beobachten, mit welcher Andacht und Ergriffenheit die zahlreich erschienene Priesterschaft dieser großartigsten protestantischen Musik folgte. Ein deutsch-italienisches Textbuch, das für unsere Reise eigens hergestellt war, half den Italienern der Handlung zu folgen und mit Verständnis den Tönen zu lauschen... Den deutschen Behörden in der Heimat sind wir zu besonderem Danke verpflichtet wegen des uns bewiesenen Entgegenkommens in Erleichterung der Urlaubsbewilligungen. Es war ja keine Kleinigkeit, daß 300 Personen, von denen der größere Teil, auch unsere Damen nicht ausgeschlossen, in Amt und Beruf steht, sich auf zehn Tage aus allen heimischen Verpflichtungen lösen konnten...“ Was schließlich den Kostenpunkt anbelangt, so hat die Singakademie 36000 Mark für diese Fahrt beigesteuert. „Man darf sich gewiß freuen, daß es noch einen Idealismus gibt, der fröhlichen Herzens diese Opfer bringt, wo es gilt, unsere deutsche Musik in den edelsten ihrer Meisterwerke im Auslande zu Gehör und zur Würdigung zu bringen.“

Die öffentlichen Wagner-Konzerte in Berlin, die am 22. Mai auf Veranlassung des Berliner Magistrats in verschiedenen Gegenden der Stadt auf öffentlichen Plätzen veranstaltet wurden, wiesen einen derartigen Andrang auf, daß der gewollte Zweck leider nicht so erreicht wurde, wie das wünschenswert gewesen wäre. Die zehn Militärkapellen waren überall von Tausenden von Menschen umlagert. Auf dem Kreuzberg, im Friedrichs- und im Humboldthain herrschte ein fast lebensgefährliches Gedränge. Davon abgesehen, hat der hübsche Gedanke dieser Wagner-Konzerte im Freien einen vollen Erfolg erzielt. — Von sonstigen Wagner-Feiern in Berlin seien hier bloß noch erwähnt: die der Stadt Berlin im Stadthaus; die Feier im königlichen Schauspielhaus; die Veranstaltung des Deutschen Opernhauses (gemeinsam mit der

Friedrich Schwechten

Pianoforte-Fabrikant



Flügel und Pianos

Servorragende Erzeugnisse

Solide Preise

Berlin 48/60, **Wilhelmstr. 118,**
an der Anhalt-Straße

Bitte genau Firma und Adresse zu beachten.

Otto Seifert = Atelier für =

Kunst-Geigenbau
Lübben (Spreewald), Villa Cremona

früher Berlin C. 25, Kaisersstr. 34/36

Alleiniger Erbauer der seit 1898 rühmlichst be-
kannten echten Seifert-Grossmann-Instrumente

Erstklassige Meistergeigen, Bratschen und Cellis

nach den akustischen Prin-
zipien der alten Italiener
(Dr. Grossmanns Theorie der
Resonanzplatten-Abstimmung)

Well physikalisch richtig gebaut, sind meine
selbstgebaute Meister-Instrumente den vor-
züglichsten Originalwerken Stradivari's und
Guarneri's absolut gleichwertig und von Künst-
lern wie Nikisch, Heiking, Marteau, Isabe,
Chibaud u. a. längst als solche anerkannt.

Zahlreiche Bestätigungen von Besitzern meiner Instrumente.
zur Probe und Ansicht gegen Sicherheit oder 1. Referenzen.

— Ausführliche Prospekte kostenfrei. —
Dauernde Garantie für bleibende Conqualität.

Lesen Sie gefl. die hochinteressante Broschüre:

„Verbessert das Alter und vieles Spielen wirk-
lich den Ton und die Aussprache der Geigen?“
Eine kritische Studie von San.-Rat Dr. Max Grossmann.

Verlag der „Deutschen Instrumentenbau-Zeitung“
Berlin W., Bahnhofstr. 29/30.

August Förster

Pianofortefabriken

Kaiserl. und Königl. Hoflieferant

Flügel * Pianinos

Harmoniums

Fabrikate allerersten Ranges.

Löbau i. Sachsen, Georgswalde i. Böhmen,
Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz,
Zittau, Bautzen.



25 goldene und silberne Medaillen.
Königl. Sächs. Staats-Medaille.
K. K. Österr. Staats-Medaille.

Goldene und Silberne Handels-
kammer-Medaille für hervor-
ragende Leistungen im Klavierbau.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal

Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle
zu Konzerten, Vorträgen, Fest-
lichkeiten etc. wende man sich ge-
fälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos“ Potsdamerstr. 41.

Stadt Charlottenburg); die auf Befehl des Kaisers stattfindende Aufführung der „Meistersinger“ im Opernhaus für die Schüler der höheren Schulen Groß-Berlins.

Richard Wagner in der Walhalla. Am 20. Mai fand in der Walhalla bei Regensburg die Aufstellung der von Prof. Blecker geschaffenen Büste des Meisters statt. Anwesend waren u. a. der bayerische Thronfolger Prinz Rupprecht, Fürst und Fürstin von Thurn und Taxis und Siegfried Wagner als Vertreter seiner Familie. Unter den Klängen der Huldigungszeremonie von Richard Wagner erfolgte der Eintritt in die Walhalla durch das große Tor. Die Kapelle des 2. Chevaulegerregiments spielte das Walhallamotiv als Fanfare, und der Regensburger Liederkranz brachte den Chor „Seid getrost“ aus dem „Liebesmahl der Apostel“ zum Vortrag. Prinz Rupprecht gab das Zeichen zur Enthüllung der Büste, die vorläufig neben der Büste Kaiser Wilhelms I. Aufstellung gefunden hat. Kultusminister Dr. v. Knilling hielt die Festrede. Der Regensburger Liederkranz stimmte wieder einen Chor an, während dessen Prinz Rupprecht im Namen seines Vaters einen Kranz an der Büste niederlegte. Ihm folgten Kultusminister v. Knilling für die Staatsregierung, ferner das Hoftheater München, die Akademie der Tonkunst und die Vertreter der Städte München, Bayreuth, Nürnberg und Regensburg.

Kaiser Wilhelm an Frau Cosima Wagner. Aus Anlaß von Wagners 100. Geburtstag hat Frau Wagner vom Deutschen Kaiser die folgende Depesche erhalten: Den heutigen 100jährigen Geburtstag Richard Wagners will ich nicht vorübergehen lassen, ohne Ihnen, gnädigste Frau, ein Zeichen meines Gedankens zu senden. In der ganzen Nation wird der heutige, für die deutsche Kunst und deutsche Kultur so bedeutungsvolle Tag gefeiert, und dankbaren Herzens wandern auch meine Gedanken nach dem stillen Bayreuth, wo der vor 100 Jahren Geborene vom Kampfe seines Lebens ruht, der Stätte, von welcher die Größe und der Ruhm seines unsterblichen Schaffens und Wirkens in alle Welt getragen wurde, zum Heil und zum Segen deutscher Kunst. Ich habe in meinem Opernhause am heutigen Tage mein Lieblingswerk „Die Meistersinger“ für die Schüler der Berliner Gymnasien aufführen lassen, um auf die heranwachsende Generation erzieherisch im Geiste Richard Wagners einzuwirken; ferner fand eine Gedächtnisfeier in meinem Schauspielhause statt, wo seinerzeit „Der fliegende Holländer“ zum ersten Male gegeben wurde. Wilhelm I. R.

Eine Wagner-Anekdote, die noch wenig bekannt sein dürfte, bringt die Voss. Ztg. in Erinnerung: Mit Vorliebe pflegte Richard Wagner, wenn er recht heiter gelaunt und zum Anekdoten erzählen aufgelegt war, folgende ergötzliche Geschichte zu erzählen, die ihm selbst passiert war: Er nahm sich am Dönhofsplatz zu Berlin an einem überaus heißen Sommertage eine der damals noch massenhaft existierenden Droschken erster Klasse und nannte dem Kutscher seinen Bestimmungsort. Die Fahrt sollte bis an die äußerste Grenze einer Strecke gehen, für die noch der einfache Tarif galt. Es fiel Wagner schon auf, wie rührend sich sein Rosselenker

Deutsche Musikbücherei

Es sind erschienen:

- Band 1. **Friedrich Nietzsche**, Randglossen zu Bizet „Carmen“. Erstmalige Veröffentlichung im Auftrage des Nietzsche-Archivs durch **Dr. Hugo Daffner**. Gebdn. M. 1.—.
- Band 2. **Prof. Dr. Arthur Seidl**, Die Hellerauer Schulfeste und die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. (Mit 16 Kunstblättern.) Gebdn. M. 1.50.
- Band 3. **Ad. Bernh. Marx**, Anleitung zum Spiel der Beethovenschen Klavierwerke. Neu herausgegeben von **Dr. Eugen Schmitz**. Gebdn. M. 2.—.
- Band 4. **Prof. Aug. Weweler**, Ave Musical Das Wesen der Tonkunst und die modernen Bestrebungen. Gebdn. M. 2.—.
- Band 5. **Prof. Dr. Arthur Seidl**, Moderner Geist in der deutschen Tonkunst. Neue, billige und verbesserte Ausgabe. Gebdn. M. 2.—.
- Band 6. **Albert Lortzing**, Gesammelte Briefe. Herausgegeben von **Georg Richard Kruse**. Neue, billige, um 79 Briefe vermehrte Ausgabe. (Mit einer Porträtbeilage und einem Faksimile des ältesten Schriftstückes Lortzings.) Gebdn. M. 2.—.

Unübertroffen in Güte der Ausstattung und Billigkeit des Preises!

Vorrätig in jeder guten Buchhandlung!

Gustav Bosse, Verlag, Regensburg.

von einem seiner Kollegen verabschiedete, als gälte es, eine Reise auf Leben und Tod anzutreten. „Na, adjes, Willem, wir werden uns lange nicht sehen.“ Nachdem sie eine geraume Weile gefahren waren, hielt der Wagen plötzlich still; der Kutscher stieg rechts ab, öffnete den Wagenschlag und machte ihn wieder zu. Dann ging er auf die linke Seite des Wagens, wiederholte dort mit der Wagentür ganz dasselbe, setzte sich wieder auf den Bock, und die Fahrt ging weiter. Am Ziel angelangt, fragte Wagner, was das zu bedeuten habe. Da meinte der Kutscher mit schlaudem Blick: „Ick wollte mein' Jaul man bloß täuschen, sonst hätt er mich nich jeilooht, det die ganze Strecke nur een Kurs war, und wer nich weiterjeangen; so meent er nu, een Jast ist ausjestiejen und een ander injestiejen.“ Wagner lachte herzlich über diese Erklärung, und trotz seines Geizes, über den er sich selbst in seinen Briefen verschiedentlich lustig machte, sah sich der biedere Rosselenker in diesem Falle hinsichtlich seiner Spekulation auf ein reichliches Trinkgeld nicht enttäuscht.

Gluck-Jahrbuch. Die Gluckgesellschaft, die ihren Sitz in Leipzig hat und deren Direktorium u. a. Hermann Kretzschmar, Guido Adler, Hugo Riemann und Adolf Sandberger angehören, hat in ihrer letzten Sitzung neben verschiedenen Satzungsänderungen auch die Herausgabe eines Gluck-Jahrbuchs beschlossen, das im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig alljährlich in zwangloser Reihenfolge erscheinen soll. Das Jahrbuch soll der Gluck-

forschung im weitesten Sinne dienen, d. h. nicht allein Glucks Leben und Schaffen, sondern auch das seiner italienischen, französischen und deutschen Zeitgenossen und Vorgänger, sowie die seinem Musikdrama parallel gehenden literarischen Strömungen berücksichtigen und außerdem in Form von Aufsätzen über Bearbeitung, Inszenierung Gluckscher Werke usw. der modernen Propaganda für die Kunst des Meisters dienen. Beiträge nimmt bis zum 31. Oktober d. J. der Herausgeber, Prof. Dr. Hermann Abert, Halle a. S., Reichardtstr. 3, entgegen, der auch zu jeder weiteren Auskunft bereit ist.

Gluck-Denkmal in Wien. In der österreichischen Hauptstadt hat sich ein Komitee gebildet, das Christoph Willibald Gluck ein Denkmal zu setzen beabsichtigt. Man hofft, am 200. Geburtstage des Meisters, am 2. Juli 1914, den Grundstein legen zu können. Zum Präsidenten des vorbereitenden Komitees wurde Karl Goldmark gewählt.

Die Musik-Volksbibliothek des Berliner Tonkünstler-Vereins, die von der Stadt Berlin unterstützt wird, steht jetzt in ihrem fünften Lebensjahr und erfreut sich bei der Berliner Bevölkerung einer großen Beliebtheit und stetig wachsenden Inanspruchnahme. In der Zeit ihres Bestehens haben 18000 Ausleihungen stattgefunden. Die Entleiher setzten sich aus allen Schichten der Bevölkerung zusammen. Die Bibliothek erfüllt mit ihren etwa 14000 Nummern eine Kulturaufgabe besonderer Art. Die Benutzung der Bibliothek ist kostenlos und steht

V

* Verlag von Ries & Erler in Berlin W15 *

Soeben erschien:

Otto Manasse

Metamorphosen

für Klavier netto 3 M.

Heniot Lévy

Op. 6. Sonate

für Pianoforte und Violine 12 M.

Im Xenien-Verlag zu Leipzig.

Als eine würdige Gabe für das

Richard Wagner-Jahr

sei empfohlen

Hans von Wolzogen:

Zum deutschen Glauben

Geh. M. 4.—, in Leinen M. 5.—

Aus dem Inhalt: Die Religion des Mitleidens. Das Christentum in der Welt. Deutscher Glaube. Eigenartig. Die Vergeistigung der Rasse. Germanisierung der Religion. Vom beschaulichen und vom tätigen Leben. Religionslehre. Vom Christkind und der Poesie des deutschen Christentums. Wissenschaftlicher Glaube. Kunst und Kirche. Wiedergeburt der Religion. Evangelisch und katholisch. Der fröhliche Christ.

jedem Einwohner Groß-Berlins zur Verfügung, der sich bei der Verwaltung legitimiert. Sie befindet sich W, Ziethenstr. 27, I und ist täglich vormittags von 11—12 Uhr geöffnet (auch Sonntags), außerdem Mittwochs abends von 8—9 Uhr. Am 1. Oktober 1912 wurde am Savignyplatz I eine Zweigstelle mit Unterstützung der Stadt Charlottenburg und besonders für deren Einwohner eröffnet. Auch sie erfreut sich eines großen Zuspruchs. Ausgabezeiten sind dort Dienstags-, Donnerstags- und Sonnabendsnachmittag von 4—7 Uhr.

Gustav Mahler-Preis. Nach dem Tode Mahlers wurde, um das Andenken des Künstlers zu ehren, eine Stiftung errichtet, die heute 55000 Kronen beträgt und deren Zinsen alljährlich zur Unterstützung schaffender Musiker in Form eines Preises Verwendung finden sollen. Das Preisrichter-Kollegium, in dem u. a. Richard Strauß, Ferruccio Busoni und Bruno Walter sitzen, hat nun Arnold Schönberg einstimmig den Preis zuerkannt.

Eine Ehrung für Christian Sinding. Der Verwaltungsausschuß für die norwegische Jubiläumsausstellung von 1914, zum Andenken an die Selbständigkeitserklärung Norwegens vor hundert Jahren, hat Prof. Christian Sinding den Auftrag erteilt, die Jubiläumskantate zu komponieren, deren Text von dem hervorragenden Lyriker des Landes, Niels Collet Vogt, herrührt.

Die gekränkten Kölner. Der Kölner Männergesangsverein hat in einer außerordentlichen Sitzung beschlossen, sich an Gesangswettstreiten nicht mehr zu beteiligen. Der Dirigent des Vereins, Prof. Josef Schwartz, ist zum Ehrenmitglied ernannt worden.

„Parsifal“ für Rußland verboten. Die Aufführung von Wagners „Parsifal“ ist dem Vernehmen nach endgültig in Rußland verboten worden. Das Verbot wird mit religiösen Motiven begründet.

Eine Chorschule an der Münchener Hofoper. Die Generalintendanz errichtet noch in diesem Sommer eine Chorschule. Die Anstalt steht unter der Leitung des Chordirektors Zangerlé. Der Kursus von zehn Monaten für weibliche und männliche Mitglieder ist unentgeltlich.

Am 28. Mai feierte Hofoperkapellmeister Franz Schalk in Wien, ein ausgezeichneter Dirigent, seinen 50. Geburtstag. Als Konzertdirektor des Singvereins hat er sich um die Bach-Pflege in Wien dankenswerte Verdienste erworben.

Auszeichnungen und Ernennungen Ferruccio Busoni, der kürzlich bei einem Konzert im Pariser „Conservatoire“ ungewöhnliche Triumphe gefeiert hat, wurde durch die Verleihung der Ehrenlegion ausgezeichnet. Außer Busoni besaßen von italienischen Meistern nur noch Verdi und Rossini diesen Orden. — Der König von Sachsen hat dem Geiger, Prof. Carl Fleisch, das Ritterkreuz des Albrechtsordens 1. Klasse verliehen — Kapellmeister Hermann Suter in Basel, der langjährige Leiter des dortigen Musikwesens, ist von der philosophischen Fakultät der Universität Basel zum Ehrendoktor ernannt worden. — Die vor einiger Zeit vollzogene Wahl Max Bruchs zum Ehrenmit-

STEINWAY

& SONS-NEWYORK-LONDON-HAMBURG

FLÜGEL-PIANINOS
IN HÖCHSTER VOLLENDUNG

Steinway-Literatur durch die Deutsche Fabrik,
Hamburg 6

STUDIOS BERLIN

Moderne, schallsichere Studier- und Übungszimmer
mit Steinway-Flügel auf Stunden oder Tage zu vermie-
ten. Leicht erreichbar. Steinway & Sons, Berlin W. Königgrätzer Str. 6

LEDRICK

glied des Senates der Berliner Akademie der Künste ist vom Kaiser bestätigt worden. — Dem Komponisten Gerhard Schjelderup in Dresden ist vom König von Sachsen der Titel Professor der Musik verliehen worden. — Die Stadt Bayreuth hat am 22. Mai Siegfried Wagner und Hans Richter zu Ehrenbürgern ernannt.

TOTENSCHAU

Am 16. Mai † in Stuttgart im Alter von 58 Jahren Prof. Hermann Blattmacher. Ein vorzüglicher Pianist, lesen wir im Schwäbischen Merkur, hat sich Blattmacher um das musikalische Leben Stuttgarts vielfach verdient gemacht. Er war langjähriger, erfolgreicher Lehrer am Konservatorium für Musik, bis zum Frühjahr 1896 Vizemusikmeister des Stuttgarter Liederkranzes und dann musikalischer Leiter des „Neuen Musikvereins“. Bei zahlreichen musikalischen Veranstaltungen in Stadt und Land hat er als feinsinniger und verständnisvoller Begleiter mitgewirkt.

Aus Halle a. S. wird uns geschrieben: Hier † am 18. Mai nach langem, schwerem Leiden der frühere Universitätsmusikdirektor Prof. Otto Reubke. Der Verstorbene stand seit dem Tode von Robert Franz an der Spitze des Halleschen Musikwesens. Reubke wurde am 2. November 1842 in Neindorf a. Harz, als Sohn des bekannten Orgelbauers Adolf Reubke geboren. Er studierte am Sternschen Konservatorium Musik und hatte als Schüler der Anstalt auch den Vorzug, an einem Kursus Hans

von Bülow teilnehmen zu können. Durch seinen Bruder Julius, den hochbegabten Liszt-Schüler, kam er später auch mit dem Weimarer Meister gelegentlich zusammen, war aber nicht dessen Schüler, wie von mancher Seite irrtümlich verbreitet wird. Seit 1867 wirkte er in Halle, wo ihn Robert Franz zu seinem Stellvertreter und Nachfolger vorschlug. Kompositorisch trat er wenig hervor. Nach seiner Pensionierung im Jahre 1911 gewährte ihm die Stadt Halle einen jährlichen Ehrensold, dessen er sich leider nicht lange erfreuen konnte.

Am 28. Mai † in Krakau im Alter von 53 Jahren Alexander von Bandrowski, der ehemalige gefeierte Heldentenor der Frankfurter Oper. Zu seinen besten Rollen zählten der Prophet, Robert der Teufel, Raoul, Othello, Masaniello, Fra Diavolo, Eleazar, auch Lohengrin, Tannhäuser und Siegmund. Nach seiner Übersiedlung von Frankfurt in seine polnische Heimat (1902) ließ Bandrowski es sich angelegen sein, Richard Wagner für das Repertoire der polnischen Oper zu gewinnen. Ihm ist das Verdienst zuzuschreiben, daß „Lohengrin“, „Tannhäuser“ und „Rienzi“ den Weg auf die Bühnen in Warschau und später in Lemberg fanden. Bandrowski selbst übertrug die Werke ins Polnische und erzielte als Sänger, wie als Bearbeiter einen ungewöhnlichen Erfolg.

Schluß des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Schöneberg

WILHELM HANSEN

EDITION

Klaviermusik

| No. | | Mk. |
|--------|---|------|
| 851 | Ainaes: Op. 10. Klavierstücke (Skizze, Idylle, Melodie) | 2,50 |
| 899 | — Op. 18. Vier Klavierstücke, (Hymne, Erinnerung, Albumblatt, Cortège) | 2, — |
| 1182 | — Op. 20, No. 2. Caprice, C-dur | 1,80 |
| 1184 | — Romanze, E-dur | 1,25 |
| 574 | A. Backer-Gröndahl: Op. 15. Trois Morceaux | 2,25 |
| 571 | — — No. 1. Serenade, F-dur | 1, — |
| 572 | — — No. 2. Au bal | 1,50 |
| 578 | — — No. 3. Humoresque | 1, — |
| 1376 | — Op. 32. Trois Etudes de Concert | 2,50 |
| 1407 | — Op. 37. Serenade | 1,25 |
| 1358 | Boheman: Op. 1. Trois Préludes | 1,00 |
| 1481 | — Op. 4. Phantasiestück | 1,60 |
| 1122 | Börresen: Op. 6. Polonaise, C-dur | 1,50 |
| 1151 | — Op. 10, No. 1. Präludium, A dur | 1,25 |
| 1152 | — — No. 2. Scherzo, F-dur | 1,25 |
| 1158 | — — No. 3. Frühlingslied, D-dur | 1,25 |
| 1328 | — Op. 14. Morceaux. No. 1. Notturmo al mare | 1,25 |
| 1329 | — — No. 2. Menuett | 1,25 |
| 1330 | — — No. 3. Caprice | 1,25 |
| 1331 | — — No. 4. Marche pittoresque | 1,25 |
| 1081 | Christensen, Ove: Technik. Studien für Klavier zur höchsten Ausbildung | 5,50 |
| 181/32 | Clementi-Germer: 82 ausgew. Klavier-Etuden aus „Gradus ad Parnassum“, Bd. I—II je | 1,60 |
| 1295 | Friedmann: Op. 34, No. 1. Transkription „Die Linde“, Romanze von A. Backer-Gröndahl | 1,25 |
| 1296 | — Op. 34, No. 2. „Ich will fort“, Romanze von Catharinus Elling | 1,25 |
| 278 | Haberbier-Schytte: Vademekum des Pianisten (890 Übungen, herausgegeben und mit dänisch-deutsch-englischem Vorwort versehen von Ludvig Schytte) | 2, — |
| 1006 | Harthan: Sammlung hervorrag. Klavierwerke älterer Meister, bearbeitet | 2, — |
| 1418 | Hartmann-Ruthardt: Sechs Charakterstücke, Op. 50. Komponiert in Form von Etuden für Klavier mit einleitenden Versen von H. C. Andersen . Neue Ausgabe von Ad. Ruthardt | 2, — |
| | Hawranek: Op. 7. Drei Klavierstücke | |
| 1138 | — — No. 1. Capriccio, A-dur | 1, — |
| 1139 | — — No. 2. Mazurka, B-dur | 1,25 |
| 1140 | — — No. 3. Humoreske, e-moll | 1, — |
| | — Op. 8. Drei Klavierstücke | |
| 1142 | — — No. 1. Capriccio, B-dur | 1, — |
| 1143 | — — No. 2. Klängspiel, As-dur | 1,25 |
| 1144 | — — No. 3. Rhapsodie, d-moll | 1,25 |

Wilhelm Hansen
Musikverlag, Leipzig.

VERSCHIEDENES

Das Bach-Beethoven-Brahms-Fest, das aus Anlaß des 25jährigen Regierungsjubiläums des Kaisers von der Konzert-Direktion Hermann Wolff veranstaltet wurde, hat, wie nunmehr feststeht, den außerordentlichen Reinertrag von rund 21000 Mk. ergeben. Die Protektorin des Festes, Kronprinzessin Cecilie, hat der Konzert-Direktion Wolff ihre besondere Genugtuung über den imposanten Verlauf der Musikwoche und über deren glänzenden pekuniären Erfolg telegraphisch zum Ausdruck bringen lassen. Der Reinertrag ist mit Genehmigung der Kronprinzessin den wohlthätigen Stiftungen des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ zugeführt und dem Vorstand des Vereins namens der Konzert-Direktion Hermann Wolff durch Direktor Hermann Fernow anläßlich der Tonkünstler-Versammlung in Jena persönlich überreicht worden.

Eine Faksimile-Ausgabe von Mozarts Requiem. Die Wiener Hofbibliothek bewahrt als einen ihrer wertvollsten Schätze die Originalhandschrift des Requiems, das Mozart unvollendet zurücklassen mußte, da ihm der Tod den Stift aus der Hand nahm. Es wurde von seinem Schüler Süßmayr vollendet, der so vollkommen in den Geist des Meisters eingedrungen ist, daß der Streit, was von Mozart und was von ihm herrührt, noch immer nicht abgeschlossen ist. Wie wir erfahren, bereitet der Oberbibliothekar der k. k. Universitätsbibliothek in Wien Dr. Alfred Schnierich mit Erlaubnis der Direktion der k. k. Hofbibliothek eine Ausgabe dieser wertvollen Handschrift in vollkommen getreuer Wiedergabe vor, die sicher das lebhafteste Interesse nicht nur der Musikgelehrten, sondern jedes Kunstfreundes erregen wird. Das Werk, das nur in 500 numerierten Exemplaren ausgegeben wird, kostet im Subskriptionswege 48 Kronen. Anmeldungen sind an die Gesellschaft für graphische Industrie in Wien zu richten, die den Verlag dieser verdienstvollen Ausgabe übernommen hat.

In der Ortsgruppe Berlin der Internationalen Musik-Gesellschaft und in dem Verein der Orgelbauer Deutschlands hielt Kirchenmusikdirektor Biehle (Bautzen) zwei Vorträge über sein neuestes Werk: „Theorie des Kirchenbaues vom Standpunkte des Kirchenmusiklers und des Redners, mit einer Glockenkunde.“ (Verlag A. Ziemsen, Wittenberg.) Beide Vorträge wurden sowohl von den wissenschaftlichen und ausübenden Musikern, als auch von den anwesenden Architekten mit größtem Interesse entgegengenommen. In dem Vortrage vor den zahlreich versammelten Orgelbau-meistern aus ganz Deutschland entwickelte der Redner besonders eingehend seine Theorien über die Methode der Berechnung des Klangwertes der Orgel nach Einheiten und über die akustische und räumliche Gleichung des Kirchenbaues. Allgemein trat in den nachfolgenden Aussprachen der Wunsch hervor, daß sich nicht nur die Musiker und Orgelbauer, sondern mehr noch die Geistlichen und Architekten mit den bedeutungsvollen Ergebnissen der Biehleschen Forschung vertraut machen möchten.

Das neue Männerchorwerk „Der Siegesbote“ (die Leipziger Schlacht 1813) von Th.

Podbertsky hatte bei seiner Uraufführung in München dank der kraftvollen und hinreißenden Vertonung der Arndtschen Dichtung einen bedeutenden Erfolg.

Bei einer am Züricher Konservatorium veranstalteten Konkurrenz um einen von der Firma Hug & Co. gestifteten Flügel trug eine Schülerin der Klavieroberklasse von P. O. Möckel, Frä. Elisabeth Croset aus Bex (Waadtland) den Sieg davon, während zwei weitere Schüler desselben Lehrers mit einer lobenden Anerkennung ausgezeichnet wurden.

Eine neue Opernschule. In Mannheim, das in letzter Zeit mit seiner Regsamkeit auf verschiedenen Gebieten künstlerischer Kultur bemerkenswert hervortritt, wird demnächst auch eine neue Opernschule eröffnet. Wie alle dortigen der Kunstpflege und Kunsterziehung dienenden Unternehmungen und Maßnahmen, geht auch diese Neugründung aus der Initiative der städtischen Verwaltung hervor. Als Einrichtung des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters, durch einen aus den ersten Kräften dieses angesehenen Bühnenstaates bestehenden Lehrkörper, geleitet von dem Ersten Hofkapellmeister Artur Bodanzky, soll das neue Institut eine muster-gültige Bildungsstätte für alle Zweige der Opernkunst werden. Gegenüber einem vielverbreiteten kunstfremden Abrichtungsverfahren, das manch jungem Talente zum Verhängnis wird, soll hier in einheitlichem Zusammenwirken aller in Frage kommenden Bildungsfaktoren ein nach jeder Richtung hin leistungsfähiger junger Nachwuchs herangebildet werden. Die ersten und weit umfassenden künstlerischen Gesichtspunkte, von denen das neue Unternehmen ausgeht, schließen es aus, daß hier der Aufzucht eines minderwertigen Mitteltums Vorschub geleistet werde, das in seiner Überwucherung heute schon der Opernkunst zum Verhängnis zu werden droht. Die Opernschule des Großherzoglichen Hoftheaters in Mannheim macht es sich im Gegenteil zu ihrer vornehmsten Aufgabe, ihre Bildungsmittel nur solchen zu erschließen, die bei unzweifelhafter Begabung mit Ernst und Selbstzucht einem höheren Ziele zustreben wollen. Von solchem Grundsatz aus wird man hier manchen, der sich in voreiligem Enthusiasmus berufen glaubt, von der qualvollen Enttäuschungen einer verfehlten Berufswahl bewahren können. Andererseits aber werden echte und ernst strebende Talente hier die ausgiebigste Förderung erfahren. Das Großherzogliche Hoftheater legt in erster Linie Gewicht darauf, für sich selbst einen dem alten Ruf dieses Kunstinstituts zur Ehre gereichenden jungen Nachwuchs heranzuziehen, und wird seinen Zöglingen in weitestem Maße die Möglichkeit gewähren, sich mit den Forderungen einer Betätigung vor der großen Öffentlichkeit frühzeitig vertraut zu machen. Es wird für die Leistungsfähigkeit der aus seiner Schule hervorgegangenen Künstler eintreten und sie davor bewahren können, sich in jahrelangem Umherirren an kleinen Bühnen eine Notexistenz erkämpfen zu müssen. Angesichts solcher Perspektiven können wir die Gründung des Instituts mit unseren aufrichtigen Glückwünschen begleiten.

Dr. Rudolf Cahn-Speyer, der nach erfolgreichem Gastspiel als leitender erster Kapellmeister an die Budapester Volksoper enga-

giert war, hat seinen Vertrag mit dieser gelöst, da die Volksoper infolge finanzieller Schwierigkeiten nicht in der Lage war, das Programm, für das Dr. Cahn-Speyer ausdrücklich engagiert worden war, durchzuführen. Charakteristisch für die heutigen Theaterzustände ist es, daß nach definitivem Abschluß des Engagements die Durchführung des genannten Programms von finanziellen Leistungen seitens des Herrn Dr. Cahn-Speyer abhängig gemacht wurde. Mit Hilfe des Rechtsschutzbureaus der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger resp. des damit kartellierten Österreichischen Bühnenvereins hat Herr Dr. Cahn-Speyer volle künstlerische und finanzielle Genugtuung erzwungen. Im Interesse seiner Berufsgenossen übergibt er diesen Vorfall der Öffentlichkeit.

XXXXXXXXXX Soeben erschienen: XXXXXXXXXXXX

KATALOG 182

Musiker-Biographien

- I. Allgemeines und Sammelwerke.
- II. Spezielle biographische Literatur.

Schriften von Musikern; Briefwechsel von Memoiren; thematische Verzeichnisse; Erläuterungen zu musikalischen Werken; Schriften biographischen, kritischen und theoretischen Inhalts über Musiker. Darin eine bedeutende und umfangreiche Sammlung von Schriften Richard Wagners in Originalausgaben, sowie Büchern über ihn.

Der Katalog umfaßt 2242 Nummern.

**Leo Liepmannssohn, Antiquariat,
Berlin SW, Bernburgerstr. 14.**

Bös

Sind ohne Frage alle Hautunreinigkeiten und Hautausschläge wie Witteflecken, Blühchen, Finnen, Rote des Gesichts etc. Daher gebrauchen Sie nur die alleinrichte

Stechenpferd-Teerschwefel-Seife

von Bergmann & Co., Radebeul.

à Stück 50 Pf. Ferner macht der Cream „Dada“ (Lilienmilch-Cream) rote und spröde Haut in einer Nacht weiß und sammetweich. Tube 50 Pf., überall zu haben.

Verlangen Sie gratis
unseren

Wagner-Katalog

Schuster & Loeffler
Berlin W 57

Werke für Orgel, Harmonium, Klavier, Violine,
Violoncello, geistliche, weltliche Lieder,
Chorwerke, Orchester- und
Kammermusik
von

Sigfrid Karg-Elert 
erregen
durch ihre Eigenart
das wachsende Interesse der
Musiker
Werkverzeichnisse auf Verlangen!

Carl Simon Musikverlag und Harmoniumhaus, **Berlin W, Steglitzer Straße 35**

NEUE KLAVIERSCHULE

„Ich finde, daß sie in glücklichster Weise das bisherige Problem aller Klavierschulen: den Anfänger aufs gewissenhafteste zu fördern, ohne ihn im geringsten zu ermüden, löst.“ M. Franz

Zum Anfang von Aug. Grund

Klavierschule mit 108 melodischen Klavierstücken und vielen Vorübungen. Preis 2.50 Mk.

C. Becher, Musikhaus, Breslau * Gegenüber dem Kaiser-Wilhelm-Denkmal

OPERN SCHULE

des Grossherzoglichen Hof- u.
Nationaltheaters in Mannheim

angegliedert an die städtisch subventionierte
Hochschule für Musik in Mannheim

Oberste Leitung:

Hofkapellmeister Arthur Bodanzky

Stillsittlich einheitliche Ausbildung von Bühnensängern
u. -Sängerinnen bis zur Bühnenreife. Kapellmeisterschule.

Lehrkräfte: u. a. Oberregisseur Eugen Gebrath, Kapellmeister
Rud. Schulz-Dornburg; die Hofopernsänger Wilhelm Fentz,
Joachim Kromer; die Hofopernsängerinnen Rose Kirsner,
Hermine Rahl; die Hofchauspieler Hans Godeck, Paul Tietz.
Gelegenheit zu öffentlichem Auftreten. Praktische Direktionsübungen. Freier
Eintritt zu den Generalproben sowie ermäßigter Eintrittspreis bei den Vor-
stellungen im Grossh. Hof- und Nationaltheater und im Neuen Theater.

Anmeldungen werden sofort entgegengenommen. / Aufnahmeprüf-
ungen vom 7.-12. Juli und vom 1.-6. September. / Unterrichtsbeginn:
15. Sept. 1913. / Prospekte u. Auskünfte kostenfrei durch das Sekretariat der
Hochschule für Musik in Mannheim, L 2 * 9

Richard Wagner 1914

Ein im In- und Ausland persönlich bekannter
Musikverleger beabsichtigt, Richard Wagners
Werke in vornehmen billigen neu revidierten
Einzel- und Bandausgaben herauszugeben.
Interessenten, die sich mit einem Kapital von
10000 M. zu beteiligen beabsichtigen, werden
gebeten, ihre Adresse u. E. U. 16 a. d. Exp. d.
Blattes anzugeben. Gewinnanteil zur Hälfte.
Sicherheit: Eigener Musikverlag mit einem
Jahresumsatz von 7000 M. (Wert 20000 M.).

Großherzogl. Hoftheater Schwerin i. M.

Junger Musiker, fertiger Klavierspieler,
kann als

Solo-Repetitor (Volontär)

Herbst 1913 eintreten. Angebote mit Zeug-
nissen usw. an Hofkapellmeister Professor
Kaehler, Schwerin i. M.

X

CHARLES W. GRAEFF^{SCHE} Gesangs- und Opernhochschule BUDAPEST, Kertészgasse 50.

Schuljahr 1913—1914.

DIE UNTERRICHTSKURSE DER ANSTALT

umfassen den Unterricht von der ersten grundlegenden Stimm-
bildung an bis zur vollständigen künstlerischen Ausbildung für
den Konzert- und Oratorien-gesang, für Opernschüler bis zu
:-: voller gesanglicher und dramatischer Bühnenreife. :-:

Beschränkte Schüleranzahl. Individueller Unterricht. Selbständige Unterrichts-
stunden. — Unterricht in ungarischer, deutscher, italienischer, englischer Sprache.

PROFESSORENKÖRPER:

Charles W. Graeff, Direktor / Emma Turolla, k. u. k. Kammersängerin /
Prof. Alex. Heinemann, Kammersänger / Berta Diösy, Gesangs- und
Vortragsmeisterin der königl. ungarischen Oper / Prof. Emil Lichtenberg,
Kapellmeister der königl. ungarischen Oper und Dirigent des
Budapester Chorverein / John Manelbord, Kapellmeister.
Prospekte der Anstalt werden auf Wunsch von der Direktion zugesandt.

Über die

Wagner-Biographie

von

Julius Kapp

8. Auflage. Mit 112 Bildern. Geheftet 3 Mark, gebunden 4.25 Mark

urteilte das Berliner Tageblatt:

**„Ein Werk, das an Wohlfeilheit
und Vollständigkeit alle bisherigen
übertrifft. — Ein Meisterwerk!“**

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung

PAUL BEKKER BEETHOVEN

Fünftes Tausend

„Das Beste, was wir über Beethoven besitzen“

Dr. Alfred Heuß

„Die Beethoven-Bibel“

Dr. Ernst Decsey

„Das beste Beethoven-Buch“

Dr. L. Kamiensky

„Das Beethoven-Testament“

Eduard Mörike

„Das kongeniale Erfassen eines Genies“

Mannheimer Generalanzeiger

„Ein ideales Beethoven-Denkmal“

Paul Mittmann

Geheftet 10 M., in Halbpergament 12 M., in Ganzleder 15 M.

Schuster & Loeffler, Berlin W57

XII

Neu! Komposition des **Neu!**
weltberühmten Violinvirtuosen
FRANZ VON VECSEY

für Violine und Klavier:

| | |
|----------------|-------------|
| Rêve | M. 1.50 no. |
| Humoresque | 1.50 " |
| Menuetto | 1.50 " |
| Conte passioné | 2.— " |

Arrangiert für Klavier zu zwei Händen:

| | |
|------------|-------------|
| Humoresque | M. 1.50 no. |
|------------|-------------|

Rózsavölgyi & Co., Hofmusikalienverlag
Budapest — Leipzig.



Kgl. Konservatorium f. Musik in Stuttgart
Direktor: Professor **Max Pauer**.
Beginn des 57. Schuljahres: 15. September.
Ausführlichen Prospekt durch das Sekretariat.

Musikschule und Konservatorium
Basel (Schweiz)

Meisterkurs für Klavier

unter der Leitung von
Herrn Professor Ferruccio Busoni
während des Monats **September 1913.**

Für Prospekte und jede gewünschte Auskunft wende man sich an die **Administration des Konservatoriums.**



Verband Deutscher Orchester- u. Chor-Leiter
Behörden, Vereinen u. s. w. werden Konzert- u. Chordirigenten durch unser ehrenamtliches Büro, Nürnberg, Adlerstr. 21 kostenlos nachgerufen.
Der Vorsitzende: Ferd. Meißner, Hofkapellmeister.



XIII

Das Konservatorium

Schule der gesamt. Musiktheorie. Lehrmethode Rostin. Wissenschaftl. Unterrichtsbriefe verb. mit briefl. Fernunterricht. Redigiert von Prof. C. Hiltig. Das Werk bietet das gesamte musiktheoretische Wissen, das an einem Konservatorium gelehrt wird, so dass jeder praktisch Musiktreibende sich die Kenntnisse aneignen kann, die zu einer höheren musikal. Tätigkeit und zum vollen künstlerischen Verständnis grösserer Musikwerke, wie auch zum Komponieren, Instrumentieren, Partiturlesen, Dirigieren befähigen.

54 Lieferungen à 90 Pf. Bequeme monatl. Teilzahlungen. Ansichtsendungen ohne Kaufrisiko bereitwilligst. Glänz. Erfolge. — Regelmässige Dankeschreiben sowie ausführliche Prospekte gratis.

Bonness & Hachfeld,
Potsdam, Postfach 76.

Librettist

f. romant. Operndramen hat fertig. Libretto in Maschinenschr. gegen Vereinbarung abzugeben. **H. Stark, Mainz-Amöneburg.**

Libretto (Spieloper)

nur an bühnengewandten Komponisten. Anfragen unter Chiffre Zc 4183 Q an Haasenstein & Vogler, Berlin W 8.

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen



**Mandölen
Lauten
Gitarren**

anerkannt die beste Marke
(nur echt,
wenn mit Original-Unterschrift
F. Del Perugia).

Allein-Debuet
für die ganze Welt

G. Schmidl & Co., Triest
(Oesterreich).

Kataloge gratis. o. kasstete Bedienung.
Wiederverkäufer gesucht.

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: Professor Gustav Hollaender.

Berlin SW.

Gegründet 1850.

Bernburgerstr. 22a—23.

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.

Frequenz im Schuljahr 1910/1911: 1319 Schüler, 127 Lehrer.

Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. Sonderkurse für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge
Komposition bei Wilhelm Klatte. Sonderkurse über Ästhetik und Literatur bei J. C. Lusztyg.

Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: Gustav Pohl

Beginn des Schuljahrs 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekt und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat.
Sprechzeit 11—1 Uhr.

**Instrumentierungen
modernster Art**

Arrangem. f. alle vok. u. instr. Bes., letzte Durchsicht v. Kompos.,
briefl. indiv. Unterricht i. all. theor. Fäch. (keine gedruckte Briefe).

WILLY v. MOELLENDORFF

Komponist und Musikschriftsteller (früher Kapellmeister)
Neuenahr (Rhld.) - - - - Villa Katharina.

Anna von Gabain

= Pianistin, =

Berlin W 15,

□□□□□ Konzert und Unterricht (Methode Carreño). □□□□□ Kurfürstenstr. 111 III r.

Frau Felix Schmidt-Köhne

Konzertsängerin (Sopran)

Sprechstunde für Schüler v. 3—4

Professor Felix Schmidt

Ausbildung im Gesang

◇ für Konzert und Oper ◇

BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

Otto Brömme (Baß)

Oratorien,

:: Lieder ::

Buchschlag (Hessen) b. Frankfurt a. M. Fernspr. No. 33: Sprendlingen/Offenbach.

Ida Auer-Herbeck

Lehrerin des Kunstgesanges

a. Sternschen Konservatorium

Berlin W, Kaiser-Allee 203.

Grossherzogl. Bad. Hofopernsängerin a. D.

Tel.: Uhl. 2724.

— Sprechstunde 3—4.

Professor

Emanuel von Hegyi

Klaviervirtuose

Budapest, V

Marie-Balérie-Gasse 10.

Otto Nikitits, Violinist
Lucie Nikitits, Pianistin

KONZERTE.

Unterricht. ◇ Kammermusik.

Berlin-Wilm.,

Pfalzburgerstr. 58 III.

ERWIN LENDVAI **BERLIN**

**Unterrichtskurse in freier Komposition und Technik
der Instrumentation und Orchestration.**

Anmeldungen zu richten an

Musikverlag N. Simrock, G. m. b. H., Berlin W 50, Tauentzienstraße 7 b.

E. N. v. Reznicek

BERLIN-CHARLOTTENBURG, Knesebeckstraße 32.

Früher 1. Kapellmeister der „Komischen Oper“.
Gesamte Theorie der Musik. Instrumentierungen.

Vollständige Vorberetung von Dirigenten.

Werke für zwei Klaviere.

Elsa und Caecilie

SATZ

BERLIN W, Waltzstr. 14.

Ellen Andersson : Pianistin
Unterricht

Glänzend empfohlene Schülerin von R. M. Breithaupt.
BERLIN-WILMERSDORF, Uhlandstraße 78 IV.

Inka v. Linprun

**Geigenkünstlerin und
:: Violinpädagogin ::**

BERLIN W 15, Lietzenburgerstraße 12, part.
Sprechstunde 2—3 Uhr.

Berthold Knetsch

Dozent f. Musikwissenschaften an d. Freien Hochschule, Berlin.
Berlin W 15, Bleibtreustraße No. 33, Gartenhaus.

Zu sprechen täglich von 2—3.

**Unterrichtskurse für Musik-
wissenschaften und Klavierspiel**
(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren
Ausbaues.)

Prospekte unentgeltlich.

RICHARD STRAUSS

Biographie von

Dr. Max Steinitzer

4. Auflage mit 56 Bildern

Geheftet 5 M., gebunden 6 M.

VERLAG SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN W 57

Konzertdirektion Hermann Wolff

BERLIN W 35, Flottwellstraße 1

Telegramm-Adresse: Musikwolf, Berlin * Telephon: Amt „Lützow“ No. 797 und 3779.

Flonzaley-Quartett

Vertreten durch: **Konzertdirektion Hermann Wolff**

Für den Kontinent disponibel vom 6. bis 26. Oktober 1913.

BERLIN, „Allgemeine Musikzeitung“, 25. Oktober 1912: Das Flonzaley-Quartett spielte an seinem ersten Kammermusikabend Mozarts D-dur-Quartett, Ravels Quartett aus F und zum Schluß Haydns G-dur-Quartett. Ich hörte aus diesem interessanten Programm nur das Mozart-Quartett, das die Herren mit einer Tonschönheit, einer Gleichmäßigkeit im Ensemble und einer klanglichen Abschattierung vortrugen, daß man sich ganz dem Zauber der Mozartschen Kunst hingeben konnte. Das Adagio war geradezu eine Meisterleistung; man hörte einen Instrumentengeang, dem an Schönheit und Innigkeit nicht viel an die Seite zu stellen ist.

BERLIN, „Der Reichsanzeiger“, 22. Oktober 1912: Einen Kammermusikabend veranstaltete, gleichfalls am Sonnabend, im Bechsteinsaal das hier bereits öfter erwähnte Flonzaley-Quartett der Herren Adolfo Betti (I. Violine), Alfred Pochon (II. Geige), Ugo Ara (Bratsche) und Iwan d'Archambeau (Cello). Die Art dieser Herren, zu musizieren, ist bekannt: vornehmer Empfinden, gepaart mit idealem Vortrag, sind die Vorzüge dieser Vereinigung. Auf dem Programm stand Mozart mit seinem Quartett in D-dur No 7 und J. Haydns Quartett in G-dur op. 76. Eingrahmt von diesen wurde eine moderne Arbeit des Franzosen M. Ravel.

BERLIN, „Signal“, 23. Oktober 1912: Nach zweijähriger Pause hat sich das Flonzaley-Quartett wieder in Berlin hören lassen. Als virtuoseste und in Klangschönheit unerreichte Quartettvereinigung spielten Betti, Pochon, Ara und d'Archambeau das F-dur-Quartett von Ravel unvergleichlich schön.

Paul Reimers

Vertreten durch: **Konzertdirektion Hermann Wolff**

BERLIN, „Der Tag.“ Paul Reimers gehört zu unseren geschmackvollsten und feinsten Konzertsängern, ist geradezu ein Typus des hochkultivierten lyrischen Tenors.

Prof. Karl Krebs.

BERLIN, „Die Post.“ Es kann nicht mehr unzweifelhaft sein, daß Reimers neben Meeschaert unser bester Liedersänger ist.

Saison 1912/13: Sensationelle Erfolge in Amerika.
Oktober, November 1913: Für den Kontinent disponibel.

Für den Reklametext: Schuster & Loeffler, Berlin W. XVI Druck von Herrold & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg

Libera Estetica-Konzerte * Künstlerische Leitung: Musikdirektor Paolo Litta
3 Via Michele di Lando 3, Florenz



IDA ISORI

Italienische Kammersängerin (Bel-Canto) :: Solistin der LIBERA ESTETICA-KONZERTE
Leiterin der „ISORI BEL-CANTO-SCHULE“, 3 Via Michele di Lando 3, Florenz
:: :: :: Königlich rumänische Hofkonzertsängerin :: :: ::

„Die alt-italienische Arie :: Ida Isori und ihre Kunst des Bel-Canto“

von Dr. RICHARD BATKA

(Dozent an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien)

Bei Buchhandlung Hugo Heller & Co., Leipzig und Wien, Bauernmarkt 2 :: Preis 1.— Mk.

IDA ISORI-ALBUM

Alt-italienische Arien (zwei Bände), bearbeitet von IDA ISORI
mit der neuen vollständigen Wiederherstellung des Rezitatifs und
:: :: Lamento der Arianne von Claudio Monteverdi :: ::

UNIVERSAL-EDITION, WIEN-LEIPZIG

MARIA CERVANTES

„Eine der ersten Pianistinnen der Welt“

(Hamburger Fremdenblatt)

„Eine Künstlerin von hervorstechender Eigenart“

(Der Reichsbote)

„Eine Künstlerin von ganz besonderer Individualität“

(Allgemeine Musikzeitung)

Engagements durch alle Konzertdirektionen

oder direkt an die eigene Adresse:

BERLIN-WILMERSDORF, Augusta-Straße 6

Nach dem übereinstimmenden Urteil aller Harfenkünstler steht die

Lyon & Healy-Harfe

an Schönheit und Fülle des Tones, Vorzüglichkeit der Konstruktion und vornehmer Ausstattung unerreicht da. Als Generalvertreter der Lyon & Healy-Harfen halte ich von diesen Instrumenten stets reichhaltiges Lager, insbesondere von den Modellen

Stil J Preis M. 2500.—

Stil 20 Preis M. 3300.—

Stil 21 Preis M. 3800.—

Stil 22 Preis M. 4400.—

Verlangen Sie bitte gratis Katalog und Gutachten.

JUL. HEINR. ZIMMERMANN, LEIPZIG

Generalvertreter der Harfen von Lyon & Healy, Chicago.

Harfen-Vermietung. — Harfen-Reparaturen.

Digitized by Google

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER KAISERL. UND KÖNIGL. HOHEIT DES KRONPRINZEN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS EDUARD VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN ALEXANDRA VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,

Johannisstr. 6
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.

PARIS,

334 Rue St. Honoré.
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.

LONDON W.,

40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den Bechstein-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.

Terena Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des Tones und des Anschlages zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.

Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

Artur Schnabel: Bei allen Bechsteinschen Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereint gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie der „Bechstein“, den er bei sich zu Hause benutzt und lieb gewonnen hat.

Richard Strauss: Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohltaten für die musikalische Welt.